

BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK

Schriftenreihe des Germanistischen Instituts
der Loránd-Eötvös-Universität

26

Rilke, die Donaumonarchie und ihre Nachfolgestaaten

Vorträge der Jahrestagung der Rilke-Gesellschaft
1993 in Budapest

Herausgegeben von Ferenc Szász

BUDAPEST

1994



17010 75 130

BUDAPESTER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK

6244

Schriftenreihe des Germanistischen Instituts
der Loránd-Eötvös-Universität

26

Rilke, die Donaumonarchie und ihre Nachfolgestaaten

Vorträge der Jahrestagung der Rilke-Gesellschaft
1993 in Budapest

Herausgegeben von Ferenc Szász

MTAK



0 00031 76100 0

BUDAPEST

1994



01971

Budapester Beiträge zur Germanistik
Herausgegeben vom Institutsrat

ISSN 0138 - 905x

ISBN 963 462 900 8

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Verantwortlicher Herausgeber: Károly Manherz
ELTE Germanistisches Institut, 1146 Budapest, Ajtósi Dürer sor 19-21.

Nyomtatta és kötötte a Dabas-Jegyzet Kft. 600 példányban
Felelős vezető: Marosi György ügyvezető igazgató
Munkaszám: 94-0689



M. TUD. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Könyvtár 7658 /19 34 sz.

Inhalt

	Grußwort	5
	Zuvor	7
	Vorwort des Herausgebers	9
JOACHIM W. STORCK:	„... sa mosaïque multicolore ...“ Rilke, Österreich und die Nachfolge- staaten der Donaumonarchie	11
JOSEPH P. STRELKA:	Rilke und Österreich	29
FERENC SZÁSZ:	Rilke in Ungarn	41
RÜDIGER GÖRNER:	Die Entzeitlichung der Geschichte im Ding Rilke, die „Idee Ungarn“ und das Amt des „Erb-Kron-Hüters“	79
WILHELM DROSTE:	Poetische Ortswechsel bei Ady und Rilke	91
HORST NALEWSKI:	Georg Lukács: „Fin de siècle“. Zu George und Rilke	109
IMRE KURDI:	Ágnes Nemes Nagy und Rilke. Ein Kapitel ungarischer Rilke-Rezeption	123
IVAN CYRKAL:	Rainer Maria Rilke in der slowakischen Kultur	131
ZORAN KONSTANTINOVIĆ:	Rilke bei den Serben	145
GEORGE GUȚU:	Rilke und Rumänien. Rezeptions- geschichtliche und ästhetische Aspekte	159
AUGUST STAHL:	Rilke-Literatur 1992/1993	181

Grußwort

Die Tagung der „Internationalen Rilke-Gesellschaft“ in Budapest 1993 konnte sehr ausführlich die Wirkung Rilkes in den Nachfolgestaaten der k.u.k.-Monarchie dokumentieren. Dies ist den Veranstaltern zu danken, dem Germanistischen Institut der Universität Budapest, dem Österreichischen Kulturinstitut und nicht zuletzt dem Koordinator der Tagung Dr. Ferenc Szász. Sehr detailliert und sehr umfangreich ist es erstmals gelungen Rilkes Spuren in Ungarn, der Slowakei und Rumänien zu sammeln — ein reichhaltiger und gewichtiger Band kann jetzt der Forschung zur Verfügung gestellt werden.

Es war der Wunsch der Veranstalter die Referate der Tagung als Publikation der Reihe „Budapester Beiträge zur Germanistik“ erscheinen zu lassen. Der Vorstand der „Rilke-Gesellschaft“ hat dem gern entsprochen, auch um zu garantieren, daß alle Beiträge der Tagung für die Forschung zugänglich sind.

Wir danken im Namen aller Mitglieder der „Rilke-Gesellschaft“ auch hier den Verantwortlichen für die rasche Bearbeitung und Veröffentlichung der Ergebnisse dieser erfolgreichen Tagung und wünschen dem Band eine weite Verbreitung.

Dr. Rätus Luck
Präsident der Rilke-Gesellschaft

Doz. Dr. Hansgeorg Schmidt-Bergmann
Redakteur der „Blätter der Rilke
Gesellschaft“

Zuvor

Vorwort des Herausgebers

„Aber nur wer auf alles gefaßt ist, wer nichts, auch das Rätselhafteste nicht, ausschließt, wird die Beziehung zu einem anderen als etwas Lebendiges leben und wird selbst sein eigenes Dasein ausschöpfen“ schrieb Rainer Maria Rilke am 12. August 1904 aus Borgeby, aus Schweden an den im damaligen Ungarn geborenen jungen Offizier und Dichter Franz Xaver Kappus. Diese von Rilke geforderte Offenheit dem anderen gegenüber charakterisierte die ungarische Germanistik seit der Gründung des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur im Jahre 1784, sie war wie die Becken jener Fontäne im Garten der Villa Borghese, die Conrad Ferdinand Meyer und Rilke gleichsam beschrieben, ständig „nehmend und gebend“, „dem leise redenden entgegenschweigend“, sie vermittelte die Kultur der deutschsprachigen Länder an die Völker Ungarns und versuchte die geistigen Schätze dieser Völker der deutschen Wissenschaft zugänglich zu machen. Als das Germanistische Institut der Budapester Lorand-Eötvös-Universität der Jahrestagung der Internationalen Rilke-Gesellschaft nicht nur Platz gab, sondern in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Kulturinstitut in Budapest auch an deren Vorbereitung und Gestaltung aktiv teilnahm, knüpfte es an diese Tradition an. Ich hoffe, daß die in diesem Band veröffentlichten Beiträge sowohl unsere Kenntnisse über Rilke erweitern, als auch die Selbstkenntnis jener Kulturen vertiefen, die seine Dichtung rezipierten. Ich hoffe, daß nach den persönlichen Begegnungen während der Tagung auch diese Schriften unsere Beziehungen „als etwas Lebendiges“ erleben lassen.

Dr. Károly Manherz
Dekan der Philosophischen Fakultät
der Lorand-Eötvös-Universität

Vorwort des Herausgebers

Die Jahrestagung der Rilkegesellschaft in Budapest (22. bis 26. September 1993) hatte das Thema „Rilke, Die Donaumonarchie und ihre Nachfolgestaaten“. Neben zwei Vorträgen, die sich mit Rilkes Beziehung zu der k. u. k. Monarchie, bzw. zu Österreich befaßten, untersuchten die anderen die Rezeption von Rilkes Dichtung in den Nachfolgestaaten Österreich-Ungarns, bzw. in einigen osteuropäischen Ländern. Da die Rezeptionsgeschichte in der Rilke-Forschung bisher ziemlich stiefmütterlich behandelt wurde, empfiehlt es sich, die in Budapest gehaltenen Referate durch die Veröffentlichung als geschlossene Einheit vor dem Untergang zu retten. Dies ist das Ziel des vorliegenden Bandes. Die Referate aus Polen und Bulgarien (Barbara Surowska, Jan Zielinski und Emilia Staitscheva) sind leider bis zum Abschluß des Druckmanuskriptes nicht eingelaufen, so mußte auf diese verzichtet werden.

Über Rilkes Beziehungen zu Ungarn und über die ungarische Rezeption seiner Dichtung veröffentlichte der Herausgeber dieses Bandes bereits mehrere Artikel, so wurde über dieses Thema bei der Tagung kein Referat gehalten, an dessen Stelle aber eine kleine Ausstellung aus den ungarischen Rilkeübersetzungen gezeigt. Jedoch wäre dieser Band lückenhaft, wenn er keinen Überblick über die umfangreiche Rezeption der Werke Rilkes in Ungarn böte. So erlaubt sich der Herausgeber, über dieses Thema einen eigenen Beitrag aufzunehmen, der vielleicht auch die Wahl Budapests als Tagungsort begründet.

JOACHIM W. STORCK

„... sa mosaïque multicolore ...“

Rilke, Österreich und die Nachfolgestaaten der Donaumonarchie.

„[...] sie steht organisch zwischen
den Völkern, wie wirs doch alle, un-
serem seelischen Organismus nach,
thun, — dies, dies müßte jetzt deut-
lich werden, diese nicht mehr rück-
gängig zu machende Verfassung muß
die Raserei des Krieges überwinden,
überleben.“

Rilke an Marianne Mitford
18. 1. 1915 (über die Deutsch-
Französin Annette Kolb).

I

Am 11. April 1848 schrieb der tschechische Historiker František Palacký, den seine, vom Geist der Romantik und der Herderschen Humanitätsidee inspirierte *Geschichte von Böhmen*¹ berühmt gemacht hatte, einen Brief an das Frankfurter Vorparlament, das nach der Märzrevolution eine konstituierende deutsche Nationalversammlung vorbereiten sollte und das den in Prag wirkenden tschechischen Gelehrten zur Teilnahme eingeladen hatte. In diesem bedeutenden Dokument, worin Palacký, der politisch mit den Frankfurter demokratischen Bestrebungen sympathisierte, dennoch seine Absage begründete, heißt es unter anderem:²

„Sie wissen, daß der Südosten von Europa, die Grenzen des russischen Reiches entlang, von mehreren in Abstammung, Sprache, Geschichte und Gesittung merklich verschiedenen Völkern bewohnt wird — Slawen, Walachen, Magyaren und Deutschen, um der Griechen, Türken und Schkipetaren nicht zu gedenken —, von welchen keines für sich allein mächtig genug ist, dem übermächtigen Nachbar im Osten in alle Zukunft erfolgreichen Widerstand zu leisten; das können sie nur dann, wenn ein einiges und

festes Band sie alle miteinander vereinigt. Die wahre Lebensader dieses notwendigen Völkervereins ist die Donau: seine Zentralgewalt darf sich daher von diesem Strome nicht weit entfernen, wenn sie überhaupt wirksam sein und bleiben will. Wahrlich, existierte der österreichische Kaiserstaat nicht schon längst, man müßte im Interesse Europas, im Interesse der Humanität selbst sich beeilen, ihn zu schaffen.“

Diesem berühmt gewordenen Bekenntnis folgte allerdings eine kritische Einschränkung, die sogleich das Grundproblem des hier apostrophierten „österreichischen Kaiserstaates“ zu benennen suchte. Palacký fuhr in seinem Brief mit einer Frage fort, die er dann sogleich selbst beantwortete:³

„Warum sahen wir aber diesen Staat, der von der Natur und der Geschichte berufen ist, Europas Schild und Hort gegen asiatische Elemente aller Art zu bilden, — warum sahen wir ihn im kritischen Momente, jedem stürmischen Anlauf preisgegeben, haltungslos und beinahe ratlos? — Weil er, in unseliger Verblendung, solange her die eigentliche rechtliche und sittliche Grundlage seiner Existenz selbst verkannt und verleugnet hat: den Grundsatz der vollständigen Gleichberechtigung und Gleichbeachtung aller unter seinem Zepter vereinigten Nationalitäten und Konfessionen.“

In den revolutionären Wochen des Frühjahrs 1848, da Palacký den „Geist humanen Freisinnes“ zum Durchbruch gekommen sah, schien ihm auch der Augenblick gekommen, in Österreich diese bislang verfehlte Grundlage seiner Staatsidee doch noch zu verwirklichen. Dies mußte selbstverständlich das Verlangen ausschließen, „Österreich (und mit ihm auch Böhmen) [...] volkstümlich an Deutschland anzuschließen“; dies stelle eine „Zumutung des Selbstmords“ dar.⁴

Auch wenn der weitere Verlauf der Ereignisse diese Erwartungen nicht erfüllte, sondern vielmehr dem „Geist der Reaktion“ zur Rückkehr verhalf, ließ Palacký nicht davon ab, seine Vorschläge und Warnungen in immer neuen Variationen vorzubringen. Noch im Jahre 1865 stellte er eine Schrift mit dem Titel Österreichs Staatsidee zusammen, worin er die „drei politischen Systeme“ definierte, um die in Österreich damals gekämpft wurde: das „centralistische, dualistische und föderalistische“ System. „Das erste“, so Palacký, „verleiht die Hegemonie einzig und allein der deutschen Nation, das zweite verteilt sie unter Deutsche und Magyaren, das dritte hat endlich zu seinem Wahlspruche gleiches Recht für alle Nationen.“⁵ Schon das folgende Jahr, 1866, bezeichnete mit dem

Sieg Preußens über Österreich, in der brieflichen Deutung Rainer Maria Rilkes aus dem Jahre 1923, „le commencement de bien des erreurs qui, à présent, nous font souffrir.“⁶ Rilke fährt an dieser Briefstelle fort:

„Car c'est là la naissance de cette terrible hégémonie prussienne qui, en formant brutalement l'Allemagne unifiée, supprimait toutes ces Allemagnes simples et sympathiques d'autrefois.“

[Denn hier ist die Geburtsstunde jener schrecklichen preußischen Hegemonie, die, indem sie auf gewaltsame Weise das vereinigte Deutschland schuf, all die einfachen und sympathischen Deutschländer von einst unterdrückte.]

Rilke äußerte diese Meinung aus der Sicht — wie er schreibt — eines „guten Österreichers“ — „en bon Autrichien que je suis“ —, ohne sich als solcher dabei „über die senile Blindheit und Lebensunfähigkeit dieses untergegangenen Staates hinwegzutäuschen“ („sans cependant me tromper sur la cécité sénile et l'incapacité vitale de cet état défunt“).⁷ Andere Äußerungen des Dichters bezeugen, daß ihm auch viele andere der „bien des erreurs“ bewußt waren, die ihren Ursprung in den späten sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hatten und an deren Folgen er sich und seine Umwelt nach dem ersten Weltkrieg immer noch leiden sah. Denn bereits wenige Monate nach der unglücklichen Niederlage von Königgrätz und dem Frieden von Prag kam jener fatale „Reichsausgleich“ von 1867 zustande, der, im Gegensatz zu den Erwartungen Palackýs und der Austroslawen, endgültig das „dualistische“ statt des „föderalistischen“ Systems in der alten Donaumonarchie stabilisierte. Rilke hat noch in seinem letzten Lebensjahr sein Bedauern über die hieraus folgende Fehlentwicklung geäußert, deren Zeuge er selbst in seinen Jugendjahren gewesen war. In einem Brief an die gleiche Empfängerin, der er sich 1923 als „bon Autrichien“ vorgestellt hatte, bekannte er am 14. Februar 1926 — wobei er auch hier, wie fast jedesmal, wenn er davon zu sprechen sich veranlaßt sah, sein „Österreichertum“ scharf gegenüber Deutschland und den Deutschen abzugrenzen bestrebt war —:⁸

„Ainsi, si j'ai toujours détesté le nationalisme allemand, prétention de parvenu vaguement américanisé, j'ai regretté le manque d'un essai de donner aux différents éléments de l'Autriche (qui pourtant pendant des siècles aurait eu le temps de préparer un lent et fécond accord de sa mosaïque multicolore) un sentiment commun, nourri par ses contrastes intelligemment conciliés.“

[Wenn ich also den deutschen Nationalismus, diese Anmaßung eines oberflächlich amerikanisierten Emporkömmlings, immer verabscheut habe, so habe ich doch das Ausbleiben eines Versuchs bedauert, für die verschiedenen Bestandteile Österreichs (das immerhin jahrhundertlang Zeit gehabt hätte, ein langsames und gedeihliches Zusammenspiel seines vielfarbigen Mosaiks vorzubereiten) ein Gemeinschaftsgefühl zu entwickeln, das sich aus seinen klug versöhnten Gegensätzen hätte nähren können.]

Rilkes metaphorische Umschreibung dessen, was in seinen Augen ein „ideales“, seine Bestandteile und Gegensätze unter einer „sehr gütigen und versöhnlichen“ Idee zusammenfassendes Österreich hätte sein können oder werden müssen, entspricht erkennbar jenen Vorstellungen, die sein tschechischer Landsmann zwischen 1848 und 1874 in mehreren Schriften zu präzisieren versucht hat und die letzten Endes alle in die Frage nach eben dieser „Idee“ Österreichs mündeten. So heißt es schon im Eingang von Palackýs Schrift über Österreichs Staatsidee:⁹

„Ist der österreichische Staat in der Vergangenheit so wie in unseren Tagen Träger und Repräsentant einer bestimmten Idee, welche, indem sie ihm gewisse Pflichten auferlegt, dadurch auch seine Fortdauer gewährleistet — oder hängt diese nur vom Zufall ab, von der Freigebigkeit der Natur bei der Begabung seiner Herrscher und Lenker, von der wandelbaren Gunst der Kriegsgöttin und den veränderlichen Neigungen einheimischer und fremder Völker?“

Kein geringerer als Hugo von Hofmannsthal hat diese Frage knapp ein Jahr vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges in einem Brief an seinen Freund Leopold von Andrian negativ beantworten müssen, als er schrieb:¹⁰

„Dieses Jahr hat mich Österreich sehen gelehrt, wie 30 vorhergehende Jahre es mich nicht sehen gelehrt hatten. [...] Wir müssen es uns eigenstehen, Poldy, wir haben eine Heimat, aber kein Vaterland — an dessen Stelle nur ein Gespenst. [...] Nicht als ob mir der Gedanke erwünscht oder auch nur erträglich wäre, dieses alte Reich auseinanderfallen zu sehen. Aber für ein bloßes Bestehen, ohne jede Idee, ja ohne Tendenz über den morgigen, ja den heutigen Tag hinaus — für eine bare Materie nach außen und innen — kann man seine Seele nicht einsetzen, ohne an der Seele Schaden zu leiden.“

Ähnliche, allerdings noch schärfer artikulierte Empfindungen hegte auch Rilke zu jener Zeit — wie überhaupt seine kritischen Äußerungen in der Vorkriegs- und Kriegszeit schonungsloser ausfielen als in den zwanziger Jahren, wo er im entbehrenden Rückblick sich immerhin als gewesener Österreicher bekannte. Was er am 8. März 1912 an Sidonie Nádherný von Borutin schrieb, nimmt gewiß manches aus den späteren Briefen an Aurelia Gallarati-Scotti vorweg, doch in einem sehr viel unbittlicheren, vom Bedauern noch freien Tone. Zu bedenken bleibt dabei, daß die böhmische Briefempfängerin, trotz ihres deutschen Sprachgebrauchs, sich als Tschechin empfand und dies in späteren Jahren zunehmend bekannte. Rilke schreibt ihr aus Duino:¹¹

„Und darin hat Oesterreich so viel auf dem Gewissen: daß es, von Anfang an, den an ihm beteiligten Völkern ihre Nationalität und die Stärke dieser Nationalität verdarb, sie ihnen zur Hälfte wegnahm und einschränkte, ohne eine neue National-Einheit aus den Elementen zu bilden, die ihm solche Opfer gebracht hatten. Jeder gab sich halb auf, aber dabei blieb es auch eigentlich, Oesterreich blieb immer im Bau, es ist eine chronisch gewordene Vorläufigkeit, — und wenn man in Wien dazu kam, sich darüber fortzuhelfen, indem man in den Gerüsten, an die man endlich gewöhnt war, sang und pfiff und Bänder und Kränze aufhängte, so war in Prag das schwere slavische Gewissen solchem Leichtsinn im Weg.“

Eher nostalgisch klingt, was Rilke in der Nachkriegszeit, von seinem endlich gefundenen wallisischen Zufluchtsort Muzot aus, in einem Brief an die in Ungarn lebende Gräfin Sizzo-Noris-Crouy vom 15. Juli 1922 über die unerfüllt gebliebene „Idee“ des alten Österreich, — und nicht nur über diese — zu sagen wußte. Von einem — allerdings etwas idealisierten — Besuch des Kaisers von Annam in Frankreich ausgehend, schrieb Rilke da:¹²

„[...] wie wäre die Welt zu harmonisieren, wenn Völker sich einander so zugeben wollten, jeder zu seiner Art und der des anderen ehrfürchtig und staunend zugestimmt. Dazu freilich ist's not, daß man die Art rein erkenne, ja daß mans — ach — zur Art bringe und, und in der Mitte der Art, zur Idee! Wieviele Staaten könnten von sich aus versichern, eine zu haben? Deutschland, in den vierzig Jahren seiner Pseudo-Prosperität, lebte von einer idée-fausse, einer idée-fixe — und mißbrauchte sein Talent zur

Idee in diesem eitlen Irrtum —, Österreich war zu nachlässig, zu nonchalant, um sich zur 'Idee' zu durchdringen, die eine sehr gütige und versöhnliche hätte werden sollen.“

„Ungarn müßte eine haben“, so fährt diese Briefstelle fort; aber hier kommt nun bei Rilke die Stephans-Krone ins Spiel, worüber wir einen eigenen Beitrag hören werden. Bleiben wir also bei unseren beiden böhmischen Kronzeugen, deren Äußerungen uns jetzt schlußfolgern lassen, daß Rilkes „versöhnendes“ wohl Palackýs „föderatives“ Österreich gewesen wäre, in einem — wie wir hörten — „langsamen und gedeihlichen Zusammenspiel seines vielfarbigen Mosaiks“.

II

„Sa mosaïque multicolore“: das Wort assoziiert nicht nur klanglich, sondern auch inhaltlich, was wir heute mit dem aktuellen und notwendigen soziologischen Terminus „multikulturell“ bezeichnen. Rilke hat sich selbst mehrfach in einen solchen Sinnzusammenhang gestellt und das „Vielfarbige“ in der Version des „Vielfältigen“ unmittelbar auf sich bezogen. So begründet er in einem Brief an Lisa Heise vom 2. Februar 1923 seine dezidierte Meinung, daß es Deutschland sei, das, indem es sich in seiner „falsch entwickelten Prosperität“ nicht erkenne, die Welt aufhalte, mit der Erklärung, daß „die vielfältige und weite Erziehung“ seines Bluts ihm „eine eigenthümliche Distanz“ gewähre, „dies einzusehen“. ¹³ Ein Jahr später äußert er seinem polnischen Übersetzer Witold Hulewicz gegenüber die Vermutung, daß „die slavische Strömung nicht die geringste sein möchte in den Vielfältigkeiten meines Bluts“. ¹⁴ Eine andere Bemerkung, diesmal aus einem Brief an Katharina Kippenberg vom 16. April 1921, macht deutlich, daß er diese bejahte und erwünschte Vielbezüglichkeit gerade als etwas spezifisch Österreichisches — im guten Sinne — versteht. „Das Komposite meines Österreichertums“, schreibt er dort, „macht es mir ja schwer, zu wissen, wessen der Deutsche bedürfe — [...] in seiner gegenwärtigen (und noch langen) Verwirrung [...]“. ¹⁵ Wann immer Rilke sich veranlaßt sieht, seine österreichische Herkunft zuzugeben, ja zu betonen, geschieht dies in deutlicher Abgrenzung zu Deutschland und den Deutschen. Als er im Dezember 1924 die mißverständliche und verkürzte Wiedergabe eines Interviews mit seinem polnischen Übersetzer in der Prager Presse richtigzustellen versucht, schreibt er an deren Feuilleton-Redakteur Otto Pick verdeutlichend: ¹⁶

„Ich konnte meinen Abstand zu den Äußerungen und Erscheinungen des deutschen Wesens nicht unbetont lassen; so wie es sich in den Wendungen der letzten Jahrzehnte gestaltet hat, ist es mir nie vertraut oder übereingestimmt gewesen. [...] Daß ich gerade meine Abstammung als Österreicher und Böhme zum Maß dieses Abstandes machte, hat Herr Hulewicz (jener polnische Interviewer) mißverstanden.“

Am deutlichsten und drastischsten äußert sich der Dichter den ihm vertrautesten Menschen gegenüber — allerdings niemals, aus naheliegenden Gründen, gegenüber seinem Verleger —. So schreibt er am 16. Januar 1923, inmitten einer wahren Kapuzinerpredigt über Deutschland und die Deutschen, an Nanny Wunderly-Volkart:¹⁷

„Nie war mir mein Österreicherthum, in seiner anderen inneren Zusammensetzung kostbarer! Aber es ist doch noch zu nahe an den 'Deutschen', und die Gefahr besteht, zu ihnen gezählt zu werden. Wirklich, es giebt nichts, wozu ich in leidenschaftlicherem Gegensatz stände, als dieses 'Reich' ...“.

Und er beschließt diesen Ausbruch mit dem Wunsch:

„Möge die Schweiz mich schützen, solange bis ich irgend eine weit weit entlegne Zuflucht finde, oder still, als Privatmann, in Paris verschwinde, als ein čechoslovakischer Staatsbürger, der die Quais entlangehen und im Luxembourg sich benehmen darf ohne irgendwann an die Schellen der Politik zu stoßen.“

„Als ein čechoslovakischer Staatsbürger“: dies verweist nun auf die Nachfolgestaaten der untergegangenen Donaumonarchie, unter denen für den gebürtigen Prager die Tschechoslowakei verständlicherweise die erste Rolle einnahm. Im ersten Jahr seines zunächst nur begrenzt erscheinenden Schweizer Aufenthaltes, 1919/20, ist es noch die nun schmerzlich empfundene „Heimatlosigkeit des Österreichers“, die ihn bedrängt. So schreibt er am 15. Januar 1920 an Dorothea von Ledebur, als diese eine Übersiedelung nach Österreich erwägt:¹⁸

„Seine Wände sind eingestürzt und nun wehts über Österreich hin, wie über eine Brandstätte, und alle seine Dinge liegen aufgedeckt, bloßgelegt da und haben jenes unproportionierte Aussehen, das Mobiliar annimmt, wenn es unter freiem Himmel gerät! Sogar ich, ob ich doch nie eigentlich die Zuständigkeit genutzt habe, empfinde diese Unterstandslosigkeit mit eigen-

tümlicher Stärke und das Wohin? steht mit so großem 'W' (Weh) und so riesigem Fragezeichen vor mir, daß es keinen Moment zu übersehen ist.“

Doch schon im März 1920 beginnt Rilke seine neue — wie er schreibt — „tschechoslowakische Existenz“ zu realisieren, da er, in Prag geboren, Anspruch auf einen Paß des neuen Staates hat. Diese veränderte Lösung seiner „Zuständigkeit“ kommt dem in seiner Lebensform eher weltbürgerlich, jedenfalls aber europäisch orientierten Dichter eigentümlich entgegen; hatte er doch bereits in seinen frühen Prager Studienjahren — vielleicht auch um der Distanzierung von seinem eigenen familiären Milieu willen — seine Sympathien eher dem tschechischen Bevölkerungsteil seiner böhmischen Heimat zugewandt und bereits hierdurch den Grund zu seiner späteren, vor allem Rußland und den Russen geltenden Slavophilie gelegt. Viele Gedichte aus der frühen Sammlung der *Larenopfer*, aber auch die *Zwei Prager Geschichten* zeugen dafür. Später, noch vor dem Ersten Weltkrieg, jedoch bereits anderthalb Jahrzehnte nach dem Verlassen Prags, artikuliert er sein kritisches Mitgefühl in dem oben erwähnten Brief an Sidie Nádherný vom 8. März 1912, der sich, in einer ausgedehnten Rückerinnerung an Prag, vor allem seiner zornigen Enttäuschung über Österreichs Versagen widmete. Von der „schweren verworrenen, nie ganz ausgelebten Vergangenheit“ seiner Heimatstadt ausgehend, meinte Rilke sodann:¹⁹

„Wäre es rechtzeitig, früher, slavisch geworden, so hätte, wenn auch nicht sein Temperament, doch die Ausübung desselben andere Wege genommen: aber wie lange ließ dieses Volk die Zeit über sich zusammenschlagen, theilnahmslos, nicht einmal auf seine Sprache bedacht, die während Jahrhunderten sich vernachlässigte, um dann, als schon alle Tradition theoretisch geworden war, sich krampfhaft und gereizt auf sich zu besinnen, in diesem Besinnen selbst durch den kleinlichsten und mesquinsten Widerstand gehemmt und durch die anderen verdorben, wo es noch nicht durch sich selbst verdorben war. Und darin hat Oesterreich so viel auf dem Gewissen [...].“

Es mag nun nicht mehr verwundern, daß und wie sehr sich Rilkes Einstellung und Sicht der Dinge nach der neuen, westslawischen Staatsgründung ändern, ja umkehren mußte. So konnte er noch in seinem letzten Lebensjahr, in dem schon zitierten Brief vom 14. Februar 1926 an Aurelia Gallarati-Scotti und im Anschluß an sein Bedauern über Österreichs versäumten „accord de sa mosaïque multicolore“, bekennen:²⁰

„Je me suis réjoui de voir redevenir Prague un centre tchèque, parce que ce peuple curieux et industriel s'était renoncé d'une façon absurde jusqu'à perdre le goût de sa langue; celle-ci, du temps de mon enfance, était affaiblie jusqu'au point d'accepter, sous une forme défigurée, n'importe quel déchet du parler allemand pour pouvoir exprimer les choses de la vie courante.“

[Ich habe mich gefreut, Prag wieder zu einem tschechischen Mittelpunkt werden zu sehen, denn dieses wißbegierige und geschickte Volk hatte sich in einer so widersinnigen Art verleugnet, daß es selbst den Gefallen an seiner Sprache verloren hatte; diese war zur Zeit meiner Kindheit in einem solchen Grade kraftlos geworden, daß sie, in einer entstellten Form, jedwelchen Abfall der deutschen Sprechweise aufnahm, um die Dinge des täglichen Lebens benennen zu können.]

Bei einer solchen Einstellung war es Rilke ein natürliches Bedürfnis, nach dem Erhalt der tschechoslowakischen Staatsbürgerschaft und eines entsprechenden Passes dem „neuen Minister und bevollmächtigten Gesandten der tschechoslowakischen Republik“ in Bern, Dr. Cyril Dušek, der Rilkes neue Einbürgerung unterstützt und befördert hatte, zum Jahresende 1920 ein besonderes Dank- und Glückwunsch-Schreiben zukommen zu lassen. Der Gesandte leitete den Brief nach Prag weiter, wo er, mit seinem französischen Originaltext, in der offiziellen *Gazette de Prague* Anfang Januar 1921 veröffentlicht wurde. Darin formulierte Rilke seine Wünsche für den Adressaten und für den Staat, den dieser zu vertreten hatte, mit folgenden Worten:²¹

„Je les adresse tout autant à vous qu'à mon pays natal, représenté par vous dans la Suisse hospitalière: puisse la jeune Tchécoslovaquie, agitée de sa conscience nouvelle, s'engager de plus en plus dans une voie assurée et prospère; gouvernée, non seulement par un grand savant, mais par un sage, elle a le droit d'affronter vaillamment un avenir qui appartiendra — espérons-le — à ceux qui sont de bonne volonté.“

[Ich richte sie in gleicher Weise an Sie wie an mein Geburtsland, das durch Sie in der gastfreundlichen Schweiz vertreten wird: möge die junge Tschechoslowakei, bewegt von ihrem neuen Bewußtsein, sich mehr und mehr auf einem selbstsicheren und gedeihlichen Weg entwickeln; regiert nicht nur von einem großen

Gelehrten, sondern von einem Weisen, hat sie das Recht, mutig eine Zukunft anzugehen, die — hoffen wir es — jenen gehören wird, die guten Willens sind].

Die hier ausgedrückte Bewunderung und Verehrung für den Staatsgründer der Tschechoslowakei, den aus Mähren stammenden Philosophie-Professor Tomas G. Masaryk, wird Rilke noch verschiedene Male zu wiederholen Gelegenheit haben; doch zunächst sei der Wirkung dieses Schreibens kurz nachgegangen. Von dessen Veröffentlichung erhielt Rilke durch seine in Böhmen lebende Gönnerin, die Gräfin Mary Dobržensky, erste Kunde; sie schickte ihm die *Gazette de Prague* zu. „Finden Sie meinen Schritt unpassend oder unvorsichtig“, fragte Rilke am 26. Januar 1921 zurück, um dann aber gleich zu betonen, daß er nichts bereue, und fortzufahren:²²

„[...] mir ist der Aufstieg des jungen böhmischen Staates ein Natürliches und Zuversichtliches und ich bin der Meinung, daß die Deutschen in Böhmen bei einigem guten Willen ihre Lage mit den aufsteigenden Kräften der neuen nationalen Tschechoslowakei versöhnen könnten.“

Um „Versöhnung“ ging es Rilke also auch hier; um einen — wird man ergänzen dürfen — „lent et fécond accord de sa mosaïque multicolore“, den er, als deutschböhmischer Staatsbürger der neuen Tschechoslowakei, nun auch diesem Nachfolgestaat der untergegangenen Donaumonarchie wünschte. Da ihm, wie die hier angeführten Äußerungen beweisen, die inneren, auf Versäumnissen beruhenden Gründe dieses Untergangs von früh an bewußt waren, galt sein besonderes Verständnis auch jetzt den einst, über Jahrhunderte, Zukurzgekommenen. Dies bringt er in seinem nächsten Brief an Mary Dobržensky vom 4. Februar 1921 zum Ausdruck, wobei es ihn, wie er schreibt, besonders beruhige, daß seine Briefpartnerin seinem Bekenntnis zustimme. „[...] ist es nicht der einzige Weg“, fährt er fort,²³

„weiterzukommen, aus diesen fortwährenden Befeindungen hinaus, die wie scharfgewordene Zähne die Zunge im Munde der Wahrheit verwunden, so daß seine Rede entstellt und verdorben wird. — Nun seit wie lange schon! Ich erinnere mich schon in meiner Kindheit, den Tschechen gewünscht zu haben, sie möchten zu sich kommen: wie erdrückt und erstickt sahen sie alle aus — und doch war ihr Jan Hus um so viel geistiger und glühender als Luther —, und wie schön und sommerlich können ihre Mädchen

sein, wie wunderbar ist ihr Land und das hohe geheimnisvolle Prag! Und das alles kam gewiß nicht zu seinem Recht und Glück in jenem engen deutschen Verstande, der es sich anmaßte!“

Die Erhöhung und Rehabilitierung von Jan Hus, die schon in einem frühen Prager Gedicht aus den *Larenopfern* und in Briefen aus jener Zeit ihren Ausdruck gefunden hatte,²⁴ läßt — was auch für einige andere Bekundungen und historische Thematisierungen bei Rilke gilt — geradezu eine innere Nähe zu dem böhmischen Geschichtsbild des älteren Landsmannes František Palacký erkennen, der wiederum ein Zeitgenosse und quellenkundlicher Gewährsmann für den von dem Prager Dichter hochgeschätzten Adalbert Stifter gewesen ist. Man muß Rilkes Haltung und Einstellung selbstverständlich vor ihrem historischen und zeitgenössischen Hintergrund sehen. Für diesen — so wie ihn jedenfalls Rilke mit seiner Weltoffenheit und mit der (in seinen Worten) „vielfältigen Zusammensetzung und weiten Erziehung seines Blutes“ erlebte — galt, daß die, wie Palacký einmal formulierte, „Deutschtümler mit ihrem Rassenhochmut und Größenwahn“²⁵ auch in Österreich und erst recht in deutsch-böhmischen Kreisen immer größeren Zulauf fanden, worunter, noch vor den schlimmsten Folgen dieser Entwicklung, auch Rilke gegen Ende seines Lebens durch diverse Angriffe deutschnationaler Organe zu leiden hatte.²⁶

Die zuletzt zitierten Äußerungen des Dichters lassen erkennen, daß er in seinen späten, den schweizer Jahren, und unter den Bedingungen einer neuen europäischen Staatenordnung ein gelösteres, positiveres Verhältnis nicht nur zu Österreich, wie er es sah und idealtypisch verstand, sondern auch zu seiner böhmischen Heimat und vor allem zu seiner Heimatstadt Prag gewonnen hatte. „Das hohe geheimnisvolle Prag!“ — solche Lobpreisungen finden sich nun häufiger, vor allem, wenn Rilke einige seiner Briefpartner auf einen Besuch dieser Stadt einzustimmen versucht. Schon der Gräfin Sizzo gegenüber unterscheidet er am 17. September 1923 Prags „großartige Seite“ und „bedeutende Erscheinung“ von dem, was er dort als Knabe an „Schwerem, Undurchdringlichem“ zu ertragen hatte —: „alles das, was ‘die Familie’ war.“²⁷ Noch deutlicher bringt er dies in einem Brief vom 4. September 1924 an den ihm befreundeten, in Zürich lehrenden Zoologen Jean Strohl zum Ausdruck, dem er „cette ville magnifique“ ausführlich schildert.²⁸

Einen Grund für die neue, „rühmende“ Wertung verrät der Satz:

„lors de mon enfance elle semblait toute liée encore à son passé autoritaire: elle le reconnaîtra à présent, d’une façon plus téméraire, en se faisant un avenir“.

[in meiner Kindheit schien sie noch ganz mit ihrer gebieterischen Vergangenheit verbunden: sie wird sie nun wiederentdecken, auf eine kühnere Weise, indem sie sich eine Zukunft schafft]

Am Ende seiner mit Erinnerungen durchsetzten brieflichen „Stadtführung“ betont Rilke noch einmal — und dies ist der Schlüssel für sein Verhältnis zu seiner Geburtsstadt überhaupt —:²⁹

„En evocant pour vous, mon cher Ami, des lointains souvenirs, je me sens bien attaché à eux et combien redevable; si je ne viens pas encore les rechercher, ce n'est certes pas par ingratitude. Ce ne sont pas eux que j'évite —, mais d'autres souvenirs tout personnels, ceux-là, de ces malheurs dont ma famille été frappés et sous le coup desquels mon enfance avait gémi ...“⁴⁰

[Indem ich für Sie, mein lieber Freund, diese fernen Erinnerungen wachrufe, fühle ich mich ihnen angeschlossen und so sehr zu Dank verpflichtet; wenn ich sie noch nicht wieder aufwecken komme, so gewiß nicht aus Undankbarkeit. Sie sind es nicht, die ich meide, sondern andere, sehr persönliche Erinnerungen, jene an das Unglück, das über meine Familie kam und unter dessen Schlägen meine Kindheit stöhnte ...]

Dann aber, im letzten Teil dieses wichtigen Briefes, begibt sich Rilke sogar auf ein unmittelbar politisches Feld, da der Prager Besuch Jean Strohls offensichtlich auch eine Begegnung mit den führenden Staatsmännern der tschechoslowakischen Republik einschließen sollte. Für diesen Fall gab Rilke seinem gelehrten Freund die folgende Orientierung mit auf den Weg:³⁰

„Si [...] vous arriviez à exprimer à M. Masaryk mon admiration qui date de loin, vous seriez conforme à ma conviction. J'ai toujours admiré son énergie pleine de conséquence, sa force loyale et logique et la dignité de sa pensée d'homme d'état. Et son collaborateur M. Beneš, me semble parfaitement doué à soutenir et à exécuter les intentions d'une telle personnalité, auxquelles il ajoute la largeur et la précision de ses propres vues. Si c'était l'idée qui conduisait le monde, perdu dans un grouillement d'ambitions, mes compatriotes allemands devraient, avec le peuple tchèque ressuscité, convenir que la présence de ces deux hommes éclairés comporte une solide promesse d'avenir; rien n'était plus intenable que l'état politique de la Bohême d'avant-guerre. Pour arriver à ce niveau commun qui — espérons-le, comme nous le

désirons — — — mettra sur un même plan de fraternité tous les peuples différents, il faut que chaque nation passe par un maximum de conscience nationale; il est tout juste de vouloir que le peuple tchèque développe le sien, après ces temps néfastes où les Allemands égarés avaient imposé au monde l'hypertrophie malsaine de leur conscience délirante.“

[Sollten ... Sie dazu kommen, Herrn Masaryk meine Bewunderung, die schon sehr alt ist, auszudrücken, entsprechen Sie meiner Überzeugung. Stets habe ich seine durchaus konsequente Energie, seine rechtmäßige und logische Kraft und die Würde seines staatsmännischen Denkens bewundert. Und sein Mitarbeiter Herr Benesch scheint mir vollkommen geeignet, die Absichten einer solchen Persönlichkeit zu unterstützen und auszuführen, und sie mit der Breite und Genauigkeit seiner eigenen Anschauungen zu ergänzen. Wäre es die Idee, welche die in einem Gewimmel von Ambitionen verlorene Welt regierte, dann müßten meine deutschen Mitbürger, zusammen mit dem wiedererstandenen tschechischen Volk, darin übereinstimmen, daß die Gegenwart dieser beiden erleuchteten Männer ein dauerhaftes Versprechen für die Zukunft enthält; nichts war unhaltbarer als der politische Zustand Böhmens vor dem Kriege. Um diese gemeinsame Ebene zu erreichen, die — hoffen wir es, wie wir es wünschen — — — alle die verschiedenen Völker auf eine gemeinsame Grundlage der Brüderlichkeit stellen wird, muß jede Nation durch ein Höchstmaß an nationalem Bewußtsein hindurchgehen; es ist daher durchaus gerecht, zu wollen, daß das tschechische Volk das seine entwickelt, nach diesen verhängnisvollen Zeiten, da die irregeleiteten Deutschen der Welt die ungesunde Übertreibung ihres wahngetriebenen Bewußtseins aufgezwungen hatten.]

Rilke hat später noch, in dem schon mehrfach zitierten Brief vom Februar 1926, diese Unterscheidung einer angemessenen von einer unangemessenen Entwicklung eines „nationalen Bewußtseins“ zu differenzieren versucht. Bei Völkern, die an eine echte Tradition anzuknüpfen vermöchten, könne eine solche Rückbesinnung zu einem Mittel der Verjüngung werden, ebenso wie bei kleineren und lange unterdrückten Völkern — wofür ihm die Tschechen das naheliegendste Beispiel waren — hieraus jene Wiedergeburt zu befördern wäre, die dann die Voraussetzung zur Entwicklung einer übernationalen „Brüderlichkeit“ werden müßte. Anders jedoch verhielte es sich mit jenen allzuneuen, konstruierten Einheiten, wofür ihm wiederum das Beispiel des deutschen Volkes,

die in seiner Sicht allzu brüske Vereinigung der deutschen Staaten unter der Knute eines übergewichtigen und arroganten Preußens („sous la férule de la Prusse prépondérante et arrogante“) als abschreckendes Beispiel für jede „nationalisation voulue“ diene.³¹ Alle diese Überlegungen formulierte Rilke aber stets aus einer gewissen Distanz; denn für ihn selbst, der seine zugegebene „Vaterlandslosigkeit“ auch einmal „jubilend, in positiver Form, als Zugehörigkeit zum Ganzen“ bekennen zu können meinte, galt im Grunde, was er 1921 in einem Brief an Reinhold von Walter, den Übersetzer von Alexander Block und später von Boris Pasternak, zum Ausdruck brachte: „Auch mir liegt, seit ich denken kann, das Nationale unendlich fern.“³²

Doch um nochmals zu dem Brief an Jean Strohl zurückzukehren: die eigentliche Gewähr für die von Rilke gewünschte und erhoffte Versöhnung und Übereinstimmung der „différents éléments“ auch seiner „neubekräftigten Heimath“ — worin „alle Stimmen [...] mit den gültigsten der Nachbarländer und des Auslandes zu einem vielfältigen und vollen Einklang zusammenstreben“ sollten —: diese eigentliche Gewähr bot ihm die Persönlichkeit des bewunderten und außerordentlichen Staatsmannes, dem er schon 1920 seine Verehrung angeboten hatte. „Wie sollte ich“, schrieb er darüber am 18. Dezember 1925 an Arthur Fischer-Colbrie, — „wie sollte ich mich nicht zum Beifall aufgefordert gefühlt haben, da ein Mann von universeller geistiger Bedeutung den obersten Platz in meinem Heimatlande einnahm, von dem ich abgelöst genug bin, um seinen besonderen Schicksalen, unabhängig, treu zu sein.“³³

III

Wir haben uns bislang unter den Nachfolgestaaten der alten Donaumonarchie vor allem demjenigen zugewandt, der dem Dichter schon auf Grund seiner Herkunft und später seiner „Zuständigkeit“ am nächsten stand — und dessen Auflösung im vergangenen Jahr, hätte er sie erleben müssen, er gewiß zutiefst bedauert hätte. Doch ebenso gewiß hätte er mit großer Zustimmung zur Kenntnis genommen, wie, wiederum nach Jahrzehnten der Unterdrückung und Entfremdung, erneut eine Persönlichkeit von geistigem Rang, der Dichter Vaclav Havel, an die Spitze seines Heimatlandes gelangen konnte.

Über Rilkes Verhältnis vor allem zu Ungarn, aber auch zu Polen, werden wir mehrere Referate aus berufenem Munde hören, denen ich

hier nicht vorgreifen will. Doch ich kann meine Ausführungen über das „mosaïque multicolore“, abgeleitet von der unverwirklichten, aber großen Idee des alten Österreichs, nicht beschließen, ohne der blutigen und grausamen Agonie eines anderen Vielvölkerstaates zu gedenken, dessen hilflose Zeugen wir nun schon seit fast zwei Jahren sind. Hätte nicht auch das untergegangene Jugoslawien — im Sinne des einst von František Palacký formulierten „Grundsatzes der vollständigen Gleichberechtigung und Gleichbehandlung aller Nationalitäten und Konfessionen“ — einen „lent et fécond accord de sa mosaïque multicolore“ bilden können? Bot nicht das Land Bosnien, insonderheit seine Hauptstadt, ein solches „vielfarbiges Mosaik“? Im 10. Band der 7. Auflage von *Meyers Lexikon* aus dem Jahre 1929 heißt es zu Sarajevo: „durch die Mischung verschiedener Völker und Kulturen höchst anziehend“. ³⁴ Dasselbe hätte man einst auch von Paul Celans und Rose Ausländers Geburtsstadt sagen können. Und heute? Ist es nicht bestürzend, uns unmittelbar angehend, wenn wir nun lesen, was Rilke im Januar 1920, auf den Wahnsinn des von ihm zutiefst verabscheuten Ersten Weltkrieges zurückblickend, an Leopold von Schönerer geschrieben hat: ³⁵

„Ich war fast alle Jahre des Krieges, par hasard plutôt, abwartend in München, immer denkend, es müsse ein Ende nehmen, nicht begreifend, nicht begreifend, nicht begreifend. Nicht zu begreifen: ja, das war meine ganze Beschäftigung diese Jahre, ich kann Ihnen versichern, sie war nicht einfach! Für mich war die offene Welt die einzig mögliche, ich kannte keine andere [...]. Ich kann, konnte nichts zurücknehmen, nicht einen Augenblick, nach keiner Seite hin ablehnen oder hassen oder verdächtigen. Die Exzeption des allgemeinen Zustandes hat allen ein ausnahmsloses Verhalten diktiert: es ist keinem Volke besonders anzurechnen, daß es maßlos geworden sei, denn diese Maßlosigkeit hat ihren Grund im ratlosen Verlorensein Aller.“

Im vorletzten Jahr seines früh zu Ende gegangenen Lebens eröffnete sich dem Dichter, anlässlich der Gründung einer Europäischen Revue, nochmals die Aussicht und Möglichkeit, im, wie er schrieb, „Versöhnlichen und Verbindenden zu wirken“. „Immer mehr wird mir klar“, schrieb er an den ersten Redakteur, Paul Graf Thun-Hohenstein, „daß es sich für uns alle darum handeln wird, den europäischen Geist aus seinen noch kaum je erkannten oder gar zusammengefügtten Voraussetzungen herauszustellen“. ³⁶ In dieser vor 68 Jahren formulierten Aufforderung ist ebenfalls, nun in noch weiterem Rahmen, das Ziel und Ideal eines „mosaïque multicolore“ angesprochen, von dessen Verwirklichung, so

notwendig sie auch ist, wir nach wie vor weit entfernt sind. Möge in dem „vielfarbigen Mosaik“, als welches wir die Zusammensetzung und Thematik unserer diesjährigen Rilke-Tagung auf diesem ehrwürdigen Boden verstehen wollen, jener Geist des „Versöhnenden und Verbindenden“ zur Wirkung gelangen, den Rilke einst in der unverwirklichten „Idee“ Österreichs schmerzlich entbehrte und schließlich dann in der weiteren Dimension Europas wenigstens erhoffte.

Anmerkungen

1. FRANZ PALACKÝ: Geschichte von Böhmen. Größtentheils nach Urkunden und Handschriften. Fünf Bände. Prag 1836-1867. Neubearbeitete tschechische Ausgabe von František Palacký, Praha 1848-1876.
2. FRANTIŠEK PALACKÝ: Der Brief nach Frankfurt. In: Die Tschechen. Eine Anthologie aus fünf Jahrhunderten. Hrsg. von PAUL EISNER. München 1928, S. 60.
3. Ebd. S. 60 f.
4. Ebd. S. 64.
5. DR. FRANZ PALACKÝ: Österreichs Staatsidee. Prag 1866. Nachdruck Wien 1972.
6. Rainer Maria Rilke an Aurelia Gallarati-Scotti, Muzot 23.1.1923, in: RMR, Briefe zur Politik. Hrsg. von JOACHIM W. STORCK. Frankfurt a.M. 1992, S. 405 (im Folgenden zitiert: BzP).
7. Ebd.
8. BzP, S. 470 f.
9. Wie Anm. 5.
10. HUGO VON HOFMANNSTHAL / JOSEF REDLICH: Briefwechsel. Hrsg. von WALTER H. PERL. Frankfurt a. M. 1968, S. 199 f.
11. BzP, S. 78.
12. BzP, S. 392.
13. BzP, S. 415.
14. An WITOLD HULEWICZ: Muzot 15.2.1924, in: BzP, S. 427.
15. BzP, S. 340.
16. BzP, S. 441.
17. BzP, S. 401.
18. BzP, S. 295.
19. Wie Anm. 11.
20. Wie Anm. 8, S. 471.
21. BzP, S. 608 (Anm. zu S. 326, 12).
22. BzP, S. 326.
23. BzP, S. 327.

24. Vgl. die Gedichte „Superavit“ (SW I, S. 34) und „Vision“ (SW III, S. 449-451); dazu den Brief an WILHELM VON SCHOLZ, Konstanz 19.4.1897, in: BzP, S. 13.
25. FRANTIŠEK PALACKÝ: Aus dem Schlußwort zu den „Gedenkblättern“ (1864), in: Die Tschechen, a.a.O. S. 70.
26. Vgl. hierzu die Dokumentation in: BzP, S. 666-668.
27. BzP, S. 419.
28. BzP, S. 429 f.
29. BzP, S. 430.
30. BzP, S. 430 f.
31. An AURELIA GALLARATI-SCOTTI, Val-Mont 14.2.1926, in: BzP, S. 470.
32. An REINHOLD VON WALTER, Le Prieuré, Etouy, 4.6.1921, in: BzP, S. 349.
33. BzP, S. 458.
34. Meyers Lexikon. 7. Auflage, 10. Band, Leipzig 1929, Sp. 1018.
35. S. 297 (Locarno, 21.1.1920).
36. BzP, S. 442, Paris (Februar 1925).

JOSEPH P. STRELKA

Rilke und Österreich

Die Frage nach der Beziehung Rilkes zu Österreich besitzt zwei Aspekte: Erstens besteht da das Problem, ob und inwieweit Rilke und sein Werk Österreich verhaftet ist und zweitens könnte man fragen, wie sein Werk in Österreich rezipiert wurde. Hier geht es nur um das erste Problem.

Auf den ersten Blick scheint es fast grotesk bei einem Autor wie Rilke nach dem Problem nationaler Prägung zu fragen. Handelt es sich doch um einen Dichter, der in der heutigen tschechischen Republik geboren, schon früh nach Deutschland ging, der Rußland als seine geistige Heimat bezeichnet hat, um wenige Jahr später Frankreich eine gleich wichtige Rolle einzuräumen und der sehr bewußt sein Leben in einer Schweizer Wahlheimat beendet hat. Sollte das Österreichische aber nicht gerade in solch spezifischer Heimatlosigkeit bestehen?

Als Rilke als Kind der alten Habsburger-Monarchie geboren wurde, da gab es in jenem multi-ethnischen Staat längst nationale Spannungen und nationalistische Haßgefühle. Wenn Rilkes Mutter ihren kleinen Sohn in die Volksschule begleitete, dann sprach sie mit ihm französisch, nicht zuletzt, um nationale Spannungen zu vermeiden.

Diese mütterliche Haltung war kein Zufall: ihr Gatte war Offizier-Stellvertreter in der Armee des alten Habsburger-Reiches gewesen, dessen Konflikte hinweg auf die Dynastie hin ausgerichtet hatte und Rilkes Mutter kannte kein höheres Ideal, als von dieser Dynastie und ihrem Hof in Wien zu schwärmen.

Als Rilke, der ein Daguerrotyp seines Vaters in Uniform bei sich trug — er hat auf dieses Bild später eines seiner Gedichte gemacht — als Zehnjähriger an die Militär-Unterrealschule in St. Pölten geschickt wurde, da saß er mit zöglingen vieler Sprachen und aus allen Kronländern des Reiches in einer Klasse und wurde ganz im übernational-dynastischen Geist Habsburgischer Staatsraison erzogen.

Obwohl das Ausgestoßenwerden aus der mütterlichen Geborgenheit in die harte Militärerziehung für den Zehnjährigen einen riesigen Schoch darstellte, wissen wir, zumindest seit Wolfgang Leppmann in seiner Rilke-Biographie so viele Dokumente darüber zusammen getragen hat,

daß Rilkes Haltung gegenüber dieser frühen Jahre habsburgischer Militärerziehung keineswegs völlig negativ und ablehnend, sondern eher ambivalent war. Der todundlückliche Musterschüler war körperlich überfordert, aber keineswegs geistig abgestoßen. Wir kennen kaum etwas von den Gedichten, die er in der Klasse öffentlich vorlesen durfte. Aber nach seiner Entlassung — aus Mährisch-Weißkirchen finden sich von seinem kriegesischen Antwortgedicht auf Berta von Suttners Roman *Die Waffen nieder* bis zum verbreitetsten seiner Werke, dem *Cornet* positive Aussagen zur Offizierstradition und zu Rilkes eigener Stellung zu ihr.¹

Der zwanzigjährige Rilke hat diese altösterreichische Haltung auch gegen einen Großteil der deutschsprachigen Bevölkerung Prags jener Zeit konsequent aufrecht erhalten. Als Beispiels dafür möchte ich hier eines seiner Gedichte aus dem Band *Larenopfer* und seine Entstehung anführen.

In Prag gab es im Jahr 1895 eine „Böhmisch ethnographische Ausstellung“, in der auch das winzige Zimmer gezeigt wurde, in dem Kajetan Tyl das tschechische Nationallied *Kde domov můj* geschrieben hatte. Die ganze Ausstellung wurde von den Deutschen Böhmens tabuisiert. Kein Deutscher sollte die Ausstellung betreten, die deutschsprachige Presse hüllte sich in eisiges Schweigen und sogar als Kaiser Franz Joseph bei seinem Besuch Praags dem multinationalen Bewußtsein der Habsburger entsprechend, die Ausstellung besuchte, berichteten die deutschen Zeitungen zwar jede Kleinigkeit seines Aufenthalts, aber von seinem Betreten der Ausstellung bis zu ihrem Verlassen schwiegen die Berichte.

Rilke dachte keinen Augenblick daran, diese deutschnationalen Extreme zu akzeptieren, sondern im Sinn der Gesamtstaatlichkeit der alten Monarchie nahm er in seinen Band *Larenopfer*, der ein Jahr später erschien, ein Preisgedicht auf Kajetan Tyl auf, und damit ja kein Mißverständnis über die Zusammenhänge aufkommen könnte, setzte er unter den Titel des Gedichts *Kajetan Tyl* noch die Erklärung: „Betrachtung seines Zimmerchens, das auf der böhmisch ethnographischen Ausstellung zusammengestellt war.“

Gewiß, Rilkes Haltung hat gelegentlich gewechselt. Zunächst im Hinblick auf seine gescheiterte Offizierslaufbahn. So schrieb der Späte Rilke rückblickend etwa an Xaver von Moos: „Als mein Vater seiner Zeit mir zumutete, die Kunst, zu der ich mich bestimmt meinte, nebenbei zu betreiben (neben dem Offiziersberufe oder dem des Juristen), da geriet ich allerdings in die heftigste und ausdauerndste Auflehnung: das lag aber durchaus an unseren österreichischen Verhältnissen und am engen Milieu, in dem ich heranwuchs ...“²

Aber auch das Verhältnis zu Österreich und besonders zu Wien ist lange Zeit ambivalent. In demselben Jahr, in dem der Band *Larenopfer* erscheint, geht Rilke von Prag weg, — nicht nach Wien, sonder nach München. In einer Skizze *Im Gespräch*, die ein Gespräch zwischen einer russischen Prinzessin, einem französischen Grafen, einem polnischen Künstler, einem deutschen Maler und einem „Herrn aus Wien“ schildert, macht der letztere bei weitem nicht die beste Figur.

Ein einziges Mal hat Rilke in Wien öffentlich gelesen: in der berühmten Buchhandlung von Hugo Heller, dem Herausgeber der frühen Schriften Freuds, im Jahr 1907. Als er die Lesung unterbrechen muß, weil er heftiges Nasenbluten bekommt, macht sich der anwesende Hofmannsthal erbötig, für ihn weiter zu lesen, falls dies nötig sei. Dies ruft eine der wenigen Ausnahmen in Erinnerung, da Rilke, acht Jahr vorher, gerade in Wien patriotische Gefühle für Österreich in sich entdeckt hatte. Er war damals gemeinsam mit Schnitzler bei der Premiere von Hofmannsthals *Hochzeit der Sobeide* und *Der Abenteurer und die Sängerin* gewesen, und traf nach der Vorstellung den Dichter. Es mag zum Teil unter Hofmannsthals Einfluß gewesen sein, daß er nicht nur plötzlich an Wien Gefallen fand, sondern daß er, — „der Himmel segne ihn“, — plötzlich hier in Wien das Gefühl eines österreichischen Patriotismus empfand.

Mitunter fühlte er sich aber von der Oberflächlichkeit eines Großteils der Wiener und des Wienerischen abgestoßen. Ja, er kann Wien als eine Qual empfinden, wie sie es für jeden anständigen und genauen Geist sein muß mit seiner personifizierten Schlampigkeit.³

Wenn aber Hermann Broch Rilke einmal einen „zeitlebens Exilierten“ nannte,⁴ dann meinte er das, was Holthusen als, Rilkens Lebensführung einer „vollkommenen (subjektiven) Gesellschaftslosigkeit“⁵ bezeichnet hat und beide bezogen sich im Grunde auf jene vagantische Heimatlosigkeit, die geschichtliches Erbteil und geistige Ausdrucksform der österreichischen Dienstaristokratie darstellte, welcher der Zögling der St. Pöltner Kadettenanstalt einst angehören hatte sollen und auf die hin er damals erzogen worden war.

Rilkens wiederholt geäußerte Animosität gegenüber Wien darf überdies keineswegs gleichgesetzt werden mit einer ebensolchen gegenüber dem weit gefächerten Östereichertum der alten Monarchie. Broch hat einmal bei der Beschreibung von Hofmannsthals Östereichertum von jener großen, „von Norditalien bis Südböhmen sich erstreckenden Landschafts-Ellipse gesprochen,“ die voll heroischer Kultur und heroischer Natur — die österreichischen Alpen als Kernstück umschließend — in

Venedig und Wien ihre Brennpunkte hat und gleichsam den Spiegel für Hofmannsthal Österreichertum (richtiger wohl Alt-Österreichertum) abgibt.“⁶

Die dominierende weibliche Mäzenatenfigur im Leben des reifen und späten Rilke, Marie Fürstin von Thurn und Taxis, vertrat im Grunde gerade jene „Landschafts-Ellipse“, mit Rilke abwechselnd als Gast auf ihrem Schloß Lautschin in Böhmen und auf ihrem Schloß Duino bei Triest. Wenn Rilke aber den „Brennpunkt“ Wien ausließ, so keineswegs den anderen Brennpunkt Venedig, wo er während seiner Aufenthalte zunächst bei den Romanellis, später aber in dem von der Fürstin Thurn und Taxis gemieteten Mezzanin des Palazzo Valmarana wohnte. Wie es denn auch eine Venedig-Dichtung Rilkes, wenn schon keine Wien-Dichtung gibt.

Der einzige längere Aufenthalt Rilkes in Wien war ein höchst unfreiwilliger. Es war, als Rilke im Dezember 1915 als Landsturm-Rekrut in die Hütteldorfer Kaserne einberufen wurde. Nach dreiwöchigen Leidenszeit setzen seine Freunde durch, daß er in das Kriegsarchiv versetzt wurde, wo er einer Gruppe von Autoren zugeteilt wird, die Aufsätze zur Kriegspropaganda schreiben. Da Rilke dies ablehnt, verrichtet er einfache Büroarbeit.

Nun hatte er auch Freizeit, traf die Fürstin Thurn und Taxis in ihrer Wiener Wohnung, Hofmannsthal in Rodaun, Karl Kraus im Café Imperial. Ja, er knüpfte an eine in Irschenhausen und München begonnene Beziehung zu einer Dame an und lädt sie im Mai 1916 schließlich ein, nach Wien zu kommen. Die Dame ist die schöne Lou Albert-Lasard, für die er in München bereits so entflammt war, daß er an eine Heirat dachte, wovor ihn jedoch die resolute praktische Lebensweisheit der Fürstin Thurn und Taxis bewahrte. Lou — er nannte sie Lulu — traf auch im Mai in Wien ein. Rilke war glücklich und die beiden verbrachten angenehme Stunden in Gesellschaft der Freunde Rudolf Kassner, Stefan Zweig, Peter Altenberg, Felix Braun und Helene von Nostitz.

Als Rilke den Bitten der geliebten Lulu nachgibt, ihr für ein Porträt Modell zu sitzen — eine Bitte, die er Kokoschka abgeschlagen hatte - da nehmen die beiden Hofmannsthals Ratschlag und Einladung an, sich für einige Wochen im Nebenhaus seines Fuchs-Schloßs in Rodaun in einem Hotel einzumieten. Hofmannsthal stellte einen hübschen Barock-Pavillon als Atelier zur Verfügung.

Hofmannsthal, der auch die Entstehung des Bildes mit großer Anteilnahme verfolgte, unterbrach einmal die Arbeit mit dem Ausruf: „Es

ist besser als der Rilke!“ Während der wochenlangen Arbeit schwankt Rilke zwischen beglückter Zärtlichkeit und melancholischem Pessimismus aus Angst über die „im voraus verlorenen Geliebte.“

Als das Bild fertig ist, findet Rilke, es sei das einzige seiner Porträts, das sein Wesen wirklich zum Ausdruck bringt, — was er aber der Malerin nicht sagt.

Nachdem er auch aus dem Kriegsarchiv entlassen wird, kommt die zunächst so stürmische Affäre zu einem jähen Ende und am 20. Juli kehrt er nach München zurück: „Ich habe ihr im Ganzen nichts gutes gebracht“, schrieb er, „nach ersten freudigen Wochen Gebens und Hoffens (wie ich so bin) das meiste zurückgenommen, alle die Widerrufe meines im Menschlichen so rasch gehemmten Herzens, und nun ist's klar zwischen uns, daß ich nicht helfen kann und daß mir nicht zu helfen ist.“⁷

Rilke mag damals mehr aus Gründen der Flucht vor der Bindung an Lou Albert-Lasard so rasch nach München zurückgekehrt sein. Denn es gab Seiten auch an Wien, die ihm sehr nahe waren. So hatte er ein Schönberg-Konzert besucht, hatte einer Lesung von Karl Kraus beigewohnt und war vor allem Kokoschka und dessen Werk nahe gekommen. Rilke unterschied sehr genau zwischen dem oberflächlichen und dümmlichen Wien einerseits und dem geistigen Wien der großen Künstler. Zwei Monate ehe er Lou Albert-Lasard einlud nach Wien zu kommen, hatte er anlässlich des Kriegstodes von Franz Marc geschrieben:

„Auch hier“, das ist in Wien, „kannten ihn viele. Aber wie schwer haben sie's alle hier, jemanden zu 'kennen', wie krampfhaft wird das 'Neue' behauptet, nur weil's ein Neues ist, wie rasch schließt sich darüber wieder der geübte Leichtsinn. Nichts, Nichts. Nun will ich Kokoschka gut ansehen und darauf achten, ob ich Schönbergs Musik zu hören bekomme. So wie vertan ist das alles hier, in dieser Luft — wo ist es eigentlich? Und doch war Beethoven hier ...“⁸

Erst als der nunmehr tschechoslowakische Staatsbürger Rilke nach dem Ersten Weltkrieg und nach dem Zusammenbruch der alten Monarchie in der Schweiz eine letzte und endgültige Bleibe findet, steigt deutlicher, direkter und stärker denn je zuvor die Erinnerung an das alte Österreich in ihm auf. Machtvoller als der Glanz der Monarchie erwies sich auch bei Rilke wie bei vielen großen österreichischen Autoren von Robert Musil bis Joseph Roth der Nachglanz aus dem Rückblick in die Vergangenheit des alten Staates.

Die Nachricht vom Tod seiner Kusine Paula von Rilke-Rüliken entringt ihm die Klage: „Das ist alles so traurig, wie nur im alten Österreich und nur im engen Prag etwas sein konnte.“⁹

Im Jahr 1923 aber, ein knappes Jahr nach den Elegien und Sonetten, verliet Rilke seinem „Widerspruch gegen das politische Deutschtum“ und seinem „heftigen Gegensatz gegen das von Preußen aufgerichtete „Reich““ beredten Ausdruck, indem er erklärte, nie sei ihm „sein Österreichertum, in seiner anderen inneren Zusammensetzung kostbarer“ gewesen.¹⁰

Aber nicht nur im Leben, auch in der Dichtung gibt es direkte und enge Zusammenhänge mit Österreich. Da ist etwa das verbreitetste Werk Rilkes, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, vor Jahrzehnten zweifellos überschätzt, manchmal heute auch unterschätzt. Aus dem Text geht hervor, daß es sich um einen der habsburgischen Feldzüge gegen die Türken handelt, in dem jener Cornet Christoph Rilke fällt. Zwar hat Rilke den Feldmarschall Raimund Graf Montecuccoli nicht erwähnt, um so eindrucksvoller aber dafür den Reiterführer General Spork. Die Türken waren in Siebenbürgen eingefallen. Montecuccoli, der den Oberbefehl hatte, mußte infolge von Zwistigkeiten mit den ungarischen Kriegshäuptern zunächst zu einer Verzögerungstaktik greifen. Erst als die Truppe der verbündeten Franzosen eintraf, konnte er den Angriff wagen und schlug die Türken bei Mogersdorf und St. Gottard am 1. August 1664.

In Rilkes Dichtung ist der geschichtliche Hintergrund insofern berücksichtigt, als der junge Christoph von Rilke neben einem französischen Marquis reitet und daß sie zweifellos als Zuwachs und Einsatz-Truppe sich mit dem kaiserlichen Heer vereinigen. Das Bild des Reitergenerals Spork ist aber bereits eine sehr persönliche Erinnerung Rilkes an die Zeit der Kadettenanstalt, wo Rilke noch vor dem offiziellen Weckruf oft allein im leeren weißen Gang stand und an einer Zwischenwand zwischen zwei Fenster eine Litographie Sporks betrachtete. Montecuccoli war nicht unter den Bildern gewesen.

Eine andere Stelle des Werkes ist gleichfalls nicht nur historisch getreu, sondern auch mit den persönlichen Erinnerungen des ehemaligen Zöglings der Kadettenanstalt verbunden. Es heißt da nämlich: „Da sind sie einander nah, diese Herren, die aus Frankreich kommen und aus Burgund, aus den Niederlanden, aus Kärntens Tälern, von den böhmischen Burgen und vom Kaiser Leopold. Denn was der Eine erzählt, das haben auch sie erfahren und gerade so. Als ob es nur eine Mutter gäbe ...“

Die Mutter als gemeinsame Macht wäre auch für schwedische, portugiesische und griechische Kämpfer die gleiche. Aber abgesehen von den verbündeten Franzosen hat Rilke bewußt nur Vertreter der Habsburgischen Erblande aufgezählt.

Es ist nicht wichtig für unser Thema, ob das starke Wunschdenken des jungen Rilke, unterstützt durch die Ergebnisse der Familienforschung, die sein Onkel Jaroslav im Königlich Sächsischen Hauptstaatsarchiv durchführen ließ, tatsächlich an eine Verwandtschaft zwischen sich und jenem Herrn von Langenau Christoph Rilke geglaubt hat oder nicht. Geschrieben hat Rilke die erste Fassung des *Cornet* jedenfalls in jenen Schmargendorfer Tagen, in denen die Liebe Lous ihm zum ersten Mal in seinem Leben den Mut gab, wirklich zu sich selbst zu finden. Das kleine Werk, das Rilke „das unvermutete Geschenk einer einzigen Nacht, einer Herbstnacht ...“ genannt hat,¹¹ stellt zweifellos den unbewußten Aufarbeitungsprozeß des größten Jugend-Traumas, der gescheiterten Offizierslaufbahn dar.

Es ist hier auch nicht wichtig, daß dieser Aufarbeitungsprozeß — wie wir aus späteren Äußerungen Rilkes wissen —, nicht oder doch nur höchst teilweise gelungen ist. Von Wichtigkeit für die Thematik Rilke und Österreich ist allein der Umstand, daß das Wunsch- und Idealbild des kleinen Werkes, das zu den „berühmtesten Dichtungen der deutschen Literatur“ zählt,¹² ein habsburgischer Kavallerie-Fähnrich ist.

Daß das Ganze jugendlich-romantisch hochstilisiert ist, daß angesichts der späteren Materialschlachten des Ersten Weltkriegs Rilke keineswegs den Heldendichter abgab, den sich das Kriegspressequartier vielleicht erwartet hatte, ja daß er durch die Zerfallserscheinungen und die Barbarisierungerscheinungen des Krieges hoffnungslos, verzweifelt und angeekelt genug war, um den ihm noch knapp vor Kriegsschluß verliehenen Franz Josephs-Orden nach Kriegsende wieder zurückzuschicken, hat mit all dem nichts zu tun.

Der Orden war erst einen Monat vor Kriegsende eingetroffen. In seinem Schreiben, das Rilke der Rücksendung beilegte, erklärte er, daß er immer die Haltung eingenommen hätte, keinerlei Art von Orden anzunehmen. Ja, er ging noch weiter, und versuchte zu erläutern, daß seine Ablehnung des Ordens lediglich aus der konsequenten Absicherung seiner persönlichen Privatsphäre heraus erfolge, die für sein künstlerisches Werk eine unbedingte Notwendigkeit darstelle. All das ist richtig und wahr. Trotzdem hat der Rilke-Biograph Donald Prater zu Recht darauf hingewiesen, daß sich dahinter zumindest auch die Abneigung gegen jene österreichischen Zustände verbarg, wie sie der Krieg entwickelt hatte.

Manches Mal stand jedoch der Abneigung gegen jene österreichischen Verhältnisse, die er mitunter vielleicht nicht zugeben wollte, eine dem entgegengesetzte, unbewußte Verbundenheit mit Österreich gegenüber. Als seine Frau Clara und er gemeinsam und ernsthaft an eine Scheidung dachten und es sich als eine formale rechtliche Notwendigkeit ergab, daß er seine österreichische Staatsbürgerschaft aufgeben hätte müssen, da war er davor zurückgeschreckt und hatte lieber auf die Scheidung verzichtet. Nach der Weltkriegserfahrung, als es aus praktischen Gründen besser, wo nicht notwendig für die Niederlassung in der Schweiz war, hat er allerdings die tschechische Staatsbürgerschaft angenommen.

Rilke war auf keinen Fall ein vordergründiger Hurra-Patriot und das leitet von den äußeren Zusammenhängen seines österreichertums zu den weit wichtigeren inneren über.

Von diesen inneren Zusammenhängen her, ist Rilke eine „reine Kristallisation österreichischer Geistigkeit“ genannt worden.¹³ Der Kritiker, der das geschrieben hat, ging von Rilkes Versen als seinem diesbezüglichen Urerlebnis aus, in denen es heißt: „Ich habe kein Vaterhaus, / und habe auch keines verloren; / Meine Mutter hat mich in die Welt hinaus / geboren.“ Rilke hat nicht nur das Lebensschicksal eines heimatlosen Vaganten gehabt, er hat diesem Gefühl auch nachdrücklich dichterischen Ausdruck verliehen, als er schrieb: „und was sie mir ließen und was ich erwerbe / zum alten Besitze, ist heimatlos.“

Rilkes schwebendes, vagantisch-asketisches Lebensgefühl mündete in jenen aristokratischen Kultus der Form eines von innen durchglühten Ethos, das ihm die Verse in den Mund legte: „Du bist der Arme, du der Mittellose, / du bist der Stein, der keine Stätte hat, / du bist der fortgeworfene Leprose, / der mit der Klapper umgeht vor der Stadt.“

Die assimilations- und dienstaristokratische Haltung der konsequenten Identifikationsfähigkeit schuf ihm eine über alles Regionale hinausgehende, andere Heimat in der Welt, in die er hinausgeboren war, im Nicht-Ich, in der Welt der „Dinge“. Oder, wie der oben zitierte Kritiker es ausdrückte:

„Der seelische Relativismus des Dienstaristokraten steigert sich in ihm zum mystischen Vermögen der Selbstverwandlung in Menschen, Tiere, Pflanzen und Steine, zu einer Einfühlungskraft, die sich in brüderlicher Liebe eins erlebt mit allem Belebten und Unbelebten, so daß es ihn in der eigenen Sprache anspricht und ihm seine Seele, will heißen: sein Leid, das große Leid alles Bestehenden erschließt.“¹⁴

Derselbe Kritiker hat gerade vom Beispiel Rilkes ausgehend, von einer franziskanischen Humanitas absoluter Menschlichkeit gesprochen, die mit dem Begriff einer All-Liebe als höchster Sublimationsform österreichischer Geistigkeit zusammenhängt. Dies sei noch etwas präzisiert. Wir wissen, daß Rilke den Ausdruck seiner in Rußland wo nicht gewonnenen so doch wesentlich verstärkten Frömmigkeit in seinem *Stunden-Buch* dem fiktionalen Ich-Sänger eines russisch-orthodoxen Mönchs in den Mund gelegt hat. Wir wissen auch, daß sich im Fall der Gedichte dieser drei Bände des *Stunden-Buchs* wie in fast allen guten Gedichten und Gedichtsammlungen alles auf einen letzten Schluß- und Höhepunkt hin steigert, auf den letzten Vers der einzelnen Gedichte und auf das letzte Gedicht der zyklischen Sammlung. Nun gipfeln diese höchst unkatholischen, mystisch-gnostischen Gedichte eines orthodoxen Mönchs im letzten Gedicht des dritten und letzten Bandes in einem Hymnus auf einen katholischen Heiligen, und zwar auf Franz von Assisi. Es heißt da:

O wo ist der, der aus Besitz und Zeit
zu seiner großen Armut so erstarkte,
daß er die Kleider abtat auf dem Markte
und bar einherging vor des Bischofs Kleid.
Der Innigste und Liebendste von allen,
der kam und lebte wie ein junges Jahr;
der braune Bruder deiner Nachtigallen,
in dem ein Wundern und ein Wohlgefallen
und ein Entzücken ohne Ende war.

Schon die erste Strophe des Gedichts macht es klar, daß es zunächst um den historischen, längst aus dieser Welt geschiedenen Franziskus geht, der mit seiner All-Liebe so ernst gemacht hatte, daß er in heftige Schwierigkeiten mit der kirchlichen Bürokratie geraten war. Aber das ist noch nicht alles. Blickt man genauer hin, dann wird es klar, daß Rilke über Franziskus in einem wesentlichen Punkt noch hinausgeht. Er predigt nicht den Dingen, er verkündet ihnen nicht ein Wort, das von außen kommt, sondern „er löst den Dingen die eigene Zunge, er selbst ist, sich des eigenen Ich entäußernd, in den Dingen.“¹⁵

Ja, im Grunde steht ihm Franz von Assisi lediglich als äußere Erscheinungsform, als Sinnbild für den „Innigsten und Liebendsten von allen“, ein Sinnbild, das im Spätwerk durch die Figur des Orpheus abgelöst wird. Rilke selbst aber ist dieser Orpheus oder ist zumindest gleich jenem Orpheus, „der zerstückte, in die Vielheit der Dinge aufgegangene, aus der Fülle der Dinge singende“ Dichter der „Ich-Auflösung.“¹⁶ Wobei selbstverständlich die Fähigkeit der Ich-Hingabe an die Außenwelt nicht

auf Untermenschliche beschränkt ist, sondern das Menschliche mit einschließt. Im Bereich des Menschlichen vielleicht noch deutlicher als sonstwo zeigt es sich aber, daß seine universale Verwandlungsfähigkeit nicht wie bei vielen anderen Autoren lediglich „Einfühlung“ im Sinn rein ästhetischer Erlebnisweise bedeutet, sondern universales Verstehen, universale All-Liebe.

Wie hatte Hofmannsthal¹⁷ doch geurteilt, als er Preußen und Österreich in ihrer nationalen Eigenart einander gegenüberstellte?

Preußen

Der Einzelne: Aktuelle Gesinnung
(fast ohne Gedächtnis für vergangene Phasen)
Selbstgefühl
Scheinbar männlich
Unfähigkeit, sich in andere hineinzuversetzen
Jeder Einzelne Träger eines Teiles der Autorität

Österreich

Der Einzelne: Traditionelle Gesinnung, stabil durch Jahrhunderte
Selbstironie
Scheinbar unmündig
Hineindenken in andere bis zur Charakterlosigkeit
Jeder Einzelne Träger einer ganzen Menschlichkeit

Gemessen an der Differenziertheit und Subtilität der Geistigkeit Rilkes ist diese Kategorientafel fast von einer gewissen Grobschlächtigkeit. Aber auf welche Seite Rilke gehört, darüber läßt sie keinen Zweifel.

Eine der negativsten Äußerungen Rilkes über seine eigene, frühe, altösterreichische Kadettenzeit findet sich in einem Bruchstück aus dem Jahr 1914, das erst nach seinem Tod veröffentlicht worden ist. Darin heißt es:

Noch einmal: ich begreife durchaus, daß die, die einzig auf sich angewiesen sind, auf ihres Lebens Nützlichkeit und Erträglichkeit, eine gewisse Erleichterung empfinden, wenn man in ihnen einen geistigen Brechreiz erzeugt und ihnen ermöglicht, das Unbrauchbare oder Mißverständene der Kindheit in Stücken von sich zu geben. Aber ich? Bin ich nicht so recht darauf angelegt, gerade um dies herum, was sich nicht leben ließ, was zu groß, was vorzeitig, was entsetzlich war, Engel, Dinge, Tiere zu bilden, wenn es sein muß, Ungeheuer? Genau das, mein unerbittlicher Gott, verlangtest Du von mir und riefst mich dazu an, weit eh ich mündig war. Und ich saß auf meinem trostlosen Spitalsbett, neben dem, ängstlich zusammengelegt, die Uniform meiner Zöglingstage lag, und schrieb nach Deinem Geheiß und erkannte nicht, was ich schrieb.¹⁸

Auch wenn er etwas später, bei Betrachtung der Bilder von großen Helden und Schlachten in seiner Kadettenzeit sich wünscht, es möchten bis an ihn heran möglichst viele seiner Vorfahren an solchen Vorgängen bedeutend beteiligt gewesen sein, der Gesamteindruck ist höchst negativ. Aber es gilt eben auch für Rilke selbst, wenngleich mit einer kleinen Drehung zur All-Liebe hin, was er Baudelaire bescheinigt hat:

Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt,
die weit in jedem auseinanderfällt.
Das Schöne hat er unerhört bescheinigt,
doch da er selbst noch feiert, was ihn peinigt,
hat er unendlich den Ruin gereinigt:
Und auch noch das Vernichtende wird Welt.¹⁹

Anmerkungen

1. Vgl. die Darstellungen des Problems in den Büchern von PETER DEMETZ: René Rilkes Prager Jahre, Düsseldorf 1953, S. 36-42 und WOLFGANG LEPPMANN: Rilke. Sein Lebenswerk, sein Werk. Bern und München 1981, S. 24-46 und 183-202.
2. Zitat aus zweiter Hand, nach PETER DEMETZ, op.cit., S. 87. Der Brief stammt vom 30.XII.1921.
3. RAINER MARIA RILKE: Briefe an seinen Verleger. Wiesbaden 1949, S. 298.
4. HERMANN BROCH: Schriften zur Literatur, Bd. I., Frankfurt am Main 1975, S. 96.
5. HANS EGON HOLTHUSEN: Rainer Maria Rilke. Hamburg 1958. S. 8.

6. HERMANN BROCH, op. cit., S. 328.
7. Zitat aus zweiter Hand nach DIETMAR GRIESER: Eine Liebe in Wien. St. Pölten und Wien 1989, S. 134.
8. Brief an Lou Albert-Lasard vom 4. März 1916. Zitat aus zweiter Hand nach DIETMAR GRIESER, op.cit., S. 128.
9. JEAN RUDOLF VON SALIS: Rilkes Schweizer Jahre. Frankfurt am Main 1975, S. 1.
10. JEAN RUDOLF VON SALIS, op. cit., S. 165.
11. RAINER MARIA RILKE: Briefe. Bd. II, Briefe von 1914–1926, Wiesbaden 1950, S. 462.
12. Wolfgang Lepp, ann, op. cit., S. 183.
13. OSKAR BENDA, Die österreichische Kulturidee. Wien 1936, S. 77.
14. OSKAR BENDA, op. cit., S. 78-79.
15. OSKAR BENDA, op. cit., S. 79.
16. OSKAR BENDA, op. cit., S. 79.
17. HUGO VON HOFMANNSTHAL: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. von BERND SCHOELLER in Beratung mit RUDOLF HIRSCH. — Reden und Aufsätze. 2. Bd. — Frankfurt a.M. 1979. S. 460-461.
18. Erinnerung — In: RAINER MARIA RILKE: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit RUTH SIEBER-RILKE. Besorgt durch ERNST ZINN. 6 Bde —. Frankfurt am Main 1955-1966. — 6. Bd. S. 1079.
19. RILKE, op. cit.. 2. Bd. S. 246.

FERENC SZÁSZ

Rainer Maria Rilke in Ungarn

Persönliche Beziehungen zu Ungarn¹

Die Intensität von Rilkes persönlichen Beziehungen zu Ungarn ist unvergleichbar geringer als jene zu Rußland, Frankreich, Italien oder Spanien. Obwohl er als junger Mann im Jahre 1896 beinahe drei Wochen in Budapest weilte und während seines Lebens mehrmals mit Menschen ungarischer Abstammung zusammenkam, ließen diese Begegnungen keine Spuren in seinem dichterischen Werk zurück. Eine einzige Ausnahme bildet der Name des Ortes Mogensdorf (ungarisch Nagyfalva), wo der Cornet Christoph Rilke den Tod in der Schlacht gegen die Türken fand. Auch dies ist eigentlich keine Ausnahme, denn Rilke war nie in Mogensdorf und das im *Cornet* dargestellte Schloß und die Landschaft, durch die der junge Herr von Langenau gegen die Türken zog, widerspiegeln ganz andere Erlebnisse.

Anders steht es mit Rilkes Briefwechsel. Seine Budapester Erlebnisse im Mai und Juni 1896 beschrieb er ausführlich in seinen Briefen an Rudolf Christoph Jenny und an die Baronin Láska van Oestéren. Allerdings fehlen diese Briefe in den großen Briefausgaben, sie sind nur in jenen Bändchen zu lesen, die 1945-1946 Richard von Mises in New York unter dem zusammenfassenden Titel *Rainer Maria Rilke im Jahre 1896* herausgab.

Rilke kam am 22. Mai in Budapest an, um seine Tante Marie Müller geb. Rilke zu besuchen und der Tausendjahrfeier der ungarischen Landnahme beizuwohnen. Der Mann seiner Tante, Josef Müller², hatte eine ähnliche Laufbahn wie Rilkes Vater. Er wurde am 17. Januar 1836 in Temesvár geboren, machte als Offizier den italienischen Feldzug und den preußisch-österreichischen Krieg mit. Nach seinem Abschied trat er in den Beamtendienst und landete 1875 im Zollamt des Budapester Südbahnhofs. Neben seiner Beamtentätigkeit hegte er auch schriftstellerische Ambitionen. In den 70er Jahren verfaßte er mehrere Bände patriotische Erzählungen, in denen er seine Kriegserlebnisse darstellte und das Heldentum der k. u. k. Soldaten verherrlichte.

Im Jahre 1881 führte das letzte Budapester Deutsche Theater seine Stücke *Nordlicht* und *Sarah* auf. Diesen Onkel charakterisierte Rilke in seinem Brief an Jenny mit folgenden Worten:

„Er ist eine ausgesprochene Journalistennatur, dem die Phrase so geläufig ist, daß er sie nachgerade selbst für ‘Gefühl’ hält, der immer noch höhere Triebe in sich fühlt, aber in mehrjähriger Militärdienstzeit (er ist Oberleutnant) und der darauffolgenden Beamtenlaufbahn ganz und gar vertrocknet ist. So ein Stück ‘Donner’-natur.“³

Rilkes Charakterisierung der Vorliebe seines Onkels für Phrasen beglaubigt auch der Kritiker des *Pester Lloyd*, der bereits 15 Jahre früher über die Rollen der *Sarah* feststellte, daß sie „mit einem ganzen Schmuck von Phrasen ausgestattet“⁴ sind.

Was für Menschen Rilke außer seinen Verwandten in Budapest getroffen hat, ist unbekannt, denn keiner war ihm interessant genug, um in den brieflichen Berichten erwähnt zu werden. Selbst die Atmosphäre der ungarischen Hauptstadt wirkte abstoßend auf ihn. Das „bunte Gewirr in den breiten Gassen“, die „carnevalartigen National-Gestalten, in verschnürten pompösen Costümen“ standen in krassem Gegensatz zu den messianistischen Vorstellungen des jungen Dichters, der seine *Wegwarten*-Hefte in der Hoffnung, daß sie „zu höherem Leben in der Seele des Volkes“ aufwachen, gratis verteilte. Der zwanzigjährige Rilke war noch keinesfalls jener heimatlose Wanderer, zu dem er in den folgenden Jahren geworden ist. Zu dieser Zeit begeisterte er sich für das tschechische Volk und zeigte Verständnis für dessen nationale Bewegungen, wie das die im darauffolgenden Herbst entstandenen *Zwei Prager Geschichten* beweisen. Von dieser Sicht aus ist es verständlich, daß er in der Tausendjahrfeier „die große überwältigende Gesamtidee“ vermißte und die Budapester Zustände mit nicht geringer Ironie betrachtete.

Der falsche Schimmer und die Selbstgefälligkeit des Festes sowie die Verwandten „mit dem Kirchturmhorizont, mit den kleinen Interessen und Sorgen“ widerten ihn an, und die Ungarnreise, die er mit Lenaus Amerikareise verglich, endete am 10. Juni mit einer Flucht. So ist es kein Wunder, daß Rilke nie mehr im Leben den Wunsch hatte, nach Ungarn zurückzukehren. Die Budapester Eindrücke sind jedoch nicht völlig in Vergessenheit geraten. Am Anfang der zwanziger Jahre tauchen in seinen Briefen wieder die einstigen Erlebnisse auf. Die während des vergangenen Vierteljahrhunderts gründlich veränderte Lebensbetrachtung Rilkes wertete auch diese Erlebnisse um. In seinem Brief an Nanny Wunderly-

Volkart vom 8. Juli 1920 erinnert er sich an seine Tante, deren Person für ihn 1896 so uninteressant gewesen war, daß sie in den Budapester Briefen keine Erwähnung gefunden hatte, mit folgenden Worten:

„[...] auch ich habe eine solche Tante gehabt, die eines Tages nicht mehr aufstehen mochte, ich besuchte sie vor langen Jahren in Budapest, sie hatte keinen so romantisch-großartigen Namen, zwar ihre Mutter war eine Gräfin Woraszicki-Millésimo, aber sie selber hatte einen Herrn Müller geheiratet, das mußte für die Dauer ermüdend sein. Man wußte nicht von ihr, daß sie ein besonderes Leiden habe, sie sah nur eines Tages das fortwährende Auf- und Ab- des Aufstehens und Zubettgehens nicht mehr ein, das Bett schien ihr die Lebensbasis, die einem alle Vergeudungen und Überflüssigkeiten erspare und, ähnlich wie für die Tante Toggenburg, wurde es für sie ein Warmbeet außerordentlich treibender und starker Energien.“⁵

Diese Tante, die ihre Erkenntnis in eine absurde Lebensform umgewandelt hatte, hätte sich unter den sonderbaren Gestalten des *Malte*-Romans finden können. Der junge Rilke inressierte sich aber noch wenig für die Außenseiter der Gesellschaft, erst viele Jahre später tauchte die Gestalt der unglückseligen Tante in seiner Erinnerung wieder auf.

Eine andere Briefstelle aus den zwanziger Jahren steht im völligen Widerspruch zu seinen damaligen Äußerungen. Am 15. Juli 1922 schrieb er an die Gräfin Sizzo, die mütterlicherseits der ungarischen Adelsfamilie Semsey entstammte, folgendes:

„Und wie wäre die Welt zu harmonisieren, wenn Völker sich einander so zugeben wollten, jedes zu seiner Art und der des anderen ehrfürchtig und staunend zugestimmt. Dazu freilich ists not, daß man die Art rein erkenne, ja daß mans — ach — zur Art bringe und, und in der Mitte der Art, zur Idee. Wieviele Staaten könnten aus sich versichern, eine zu haben? Deutschland in den vierzig Jahren seiner Pseudo-Prosperität lebte von einer *idée-fausse*, einer *idée-fixe* — und mißbrauchte sein Talent zur Idee in diesem eitlen Irrtum —, Österreich war zu nachlässig, zu nonchalant, um sich zur 'Idee' zu durchdringen, die eine sehr gültige und versöhnliche hätte werden sollen; Ungarn müßte eine haben: denn sein Glauben an seine Krone, dieser stille, unbeirrliche Drang durch die Jahrhunderte hin, in einem Ding das unbegreiflichste der Macht sich rein zu erhalten, kann nichts anderes sein, als eine große verschwiegene Idee; die Stephans-Krone wäre gewisser-

maßen der Akkumulator dieser ins Unantastbare und Gemeinsame hinein gesparten Kraft: **sie denkt**, es denkt in ihr wie in einem goldenen Haupte ... Noch weiß ich die besondere Art Herzklopfen, die mich (vor so viel Jahren! 1895, ich glaube,) in Pest überfiel, als Sie, die Krone, in den Festtagen der Millenniums-Feier in ihrer eigenen Karosse ruhend, langsam gegen Ofen hinauf an mir vorüberfuhr. Damals gerade drängte meine Familie mich, mir einen Beruf zu wählen ... Gäbe es nicht, bei so viel Beziehung zum **Ding**, zum gesteigerten, bedeutenden, zum endgültigen Ding, für unser-einen nur das **eine** Amt, wenn es ein völlig entsprechendes sein sollte: das des Erb-Kron-Hüters ... ?⁶ (Hervorhebungen von R.M.R.)

Den Festzug, an den sich Rilke hier erinnerte, hatte er damals in einem Brief an R. Ch. Jenny vom 9. Juni 1896 viel realistischer mit folgenden Worten beschrieben:

„Gestern war der große Festzug. Durch zwei Stunden zogen Männer, hoch zu Roß, in bunten farbenprächtigen Gewändern aus Samt, Seide und Zobel, reich mit Geschmeiden geziert an mir vorbei; lauter Magnaten und Edelleute. Vom malerischen und dekorativen Standpunkt war dieses tolle Reiterbild im wolkenlosen Sommertag, der alle Farben noch frischer und flammender machte — sehr schön ... aber soll ein Volk in seinen Festen vom malerischen Standpunkte aus betrachtet werden. Fragezeichen. Gedankenstrich.“⁷

Die Gegensätzlichkeit dieser beiden Äußerungen ist sehr aufschlußreich. Sie zeigt nicht nur den großen Unterschied in der Betrachtungsweise des jungen und des reifen Rilke, sondern auch den Unterschied in seinem Verhältnis zur Wirklichkeit seiner Zeit. Der junge Rilke, der den Liedern des tschechischen Volkes lauschte und um Mitarbeiter für seine *Wegwarten*-Hefte warb, erkannte die Falschheit des adeligen Festes. Kaum einige Jahre später, schon zur Zeit der Entstehung des *Stunden-Buches*, entwickelte er sich aber eine Idee, und wie durch eine Brille betrachtete er die Welt vom Standpunkt dieser Idee. Die Idee, die im Laufe der Jahre gewisse Änderungen erfuhr, war immer tief menschlich, durchdrungen von Liebe und Opferbereitschaft, sie drückte aber mehr die Forderung nach einem idealen Zustand aus als die erkannte Wirklichkeit jener Zeit, der sie entstammte. Von dem *Stunden-Buch* angefangen bewegte sich Rilkes Dichtung ständig zwischen zwei Polen: auf der einen Seite waltete eine entfremdete Welt, in der Menschen und

Dinge in gleicher Weise dem Verfall preisgegeben waren, auf der anderen Seite wirkte ein gegen die Zeit erzwungener Optimismus, der Glaube an das Leben und Überleben der 'Armen', an das Tun des 'Herzwerks', an das 'Rühmen'. Diese Idee beeinflusste seine Erfahrungen und wertete sogar seine Erinnerungen um. 1896 war Ungarn ein integrierter Teil jenes Staatsgebildes, in dem Rilke keine Heimat fand. Er kam damals aus Prag nach Budapest und betrachtete die Tausendjahrfeier der Ungarn mit den Augen eines Menschen, der der tschechischen Nationalbewegung nahestand. Beim Anblick des verschwenderischen Glanzes mußte er an die in seinen damaligen Gedichten öfters dargestellten Armenviertel Prags denken, und so fand er den Prunk dieser Feier ideenlos und lasterhaft. 1922 bestand bei ihm keine solche Voreingenommenheit mehr. Das dualistische Staatsgebilde, in dem Böhmen hinter Ungarn zurücktreten mußte, war bereits aufgelöst. Rilke lebte in der Schweiz und hatte nur wenig Beziehungen zu seiner Geburtsstadt. Im Laufe eines Vierteljahrhunderts waren die einstigen Erlebnisse verblaßt (Rilke erinnerte sich nicht einmal an das Jahr genau), aus seinem Gedächtnis hob er jenes Moment hervor, das ihm jetzt wichtig schien: ein Ding, das einen tieferen, symbolischen Sinn hat. Von diesem Ding, der Stephans-Krone, ausgehend schrieb er jenem Festzug, den er unter den unmittelbaren Eindrücken nur für maleirisch, aber für äußerlich und ideenlos hielt, eine Idee zu.

Unter den uns bekannten Personen, die in den späteren Jahren Rilke an Ungarn erinnerten, war chronologisch Arthur Holitscher der erste. Rilke muß ihn bereits während seines ersten längeren Aufenthaltes in München kennengelernt haben. Aus ihrer leider nur teilweise veröffentlichten Korrespondenz zu schließen, dauerte diese Freundschaft von 1901 bis 1907. Der warme, aufrichtige Ton von Rilkes Briefen zeigt, daß er zu einer Zeit seines Lebens wahre Freundschaft für Holitscher empfand. Dies ist vielleicht auf die gemeinsame Heimatlosigkeit zurückzuführen, denn der aus Budapest stammende Holitscher war ein ähnlicher Weltwanderer wie Rilke.

Das letzte Jahr vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges brachte dann mehrere Begegnungen mit ungarischen Künstlern. Rilkes Nachbar in der Rue Campagne Première war der junge ungarische Maler István Farkas (1887-1944), der damals in Paris studierte. Im Mai 1913 bereitete er ein Treffen zwischen Rilke und seinem bedeutendsten ungarischen Übersetzer, Dezső Kosztolányi, vor. Das Treffen kam jedoch nicht zustande, weil Kosztolányi die Rückkehr Rilkes nach Paris nicht abwarten konnte. So erhielt er später einen Brief von Rilke. Dieser Brief ging aber, so erinnert sich Kosztolányi, verloren. István Farkas vermittelte auch eine

andere Begegnung. Die Schriftstellerin Zsófia Dénes, die zu dem engsten Freundeskreis von Endre Ady, dem größten ungarischen Dichter seiner Zeit, gehörte, veranlaßte in Rilkes letzten Pariser Tagen den Dichter, ihr ein Interview zu geben. In diesem Artikel, der am 12. Juli 1914 in dem linksradikalen Tageblatt *Világ* (Welt) erschienen ist, gibt es zwei erwähnenswerte Äußerungen Rilkes. Auf die Frage der Journalistin „Sie sind mein Landsmann, ein Österreicher, nicht wahr?“ antwortete Rilke folgendes:

„Ja, ich bin fast Ihr Landsmann, aber — verzeihen Sie mir, bitte, ich will Sie damit nicht beleidigen, — ich gebe nicht viel auf mein Österreichertum. Ich entstamme einer slawischen Familie, und meine politischen Begriffe verwischen sich. Ich bin ein Prager, aber russischen Bluts, und es ist ein Zufall, daß meine Muttersprache das Deutsche ist.“⁸

Dieses kosmopolitische Bekenntnis dürfte in der nationalen Aufregung nach der Ermordung des Thronfolgers Franz Ferdinand ziemlich gewagt und entfremdend gewirkt haben. Eine andere interessante Stelle des Interviews bezieht sich auf Endre Ady (1877-1919):

„Oh ja, Adys Namen kenne ich gut. Ich interessiere mich sehr für seine Begabung, obwohl ich bisher von ihm nur einige Gedichte in schlechten Nachdichtungen lesen konnte. Wenn Sie gute Übersetzungen wissen, denken Sie bitte an mich und schreiben Sie mir, denn sie könnten meiner Aufmerksamkeit entgehen.“

Wie weit diese Äußerung ein Zeichen aufrichtigen Interesses ist, läßt sich schwer feststellen. Adys Gedicht *Blumengebet an den Herrn der Blumen* konnte Rilke kurz vor seiner Begegnung mit Zsófia Dénes in der französischen Revue *Les Feuilles de Mai* lesen, Rilke war nämlich laut Mitteilung der Ady-Monographie von Erzsébet Vezér⁹ Mitarbeiter dieser kurzlebigen französischen Zeitschrift. Rilke und Ady waren so grundverschieden, daß man sich einen größeren Gegensatz kaum vorstellen könnte: Ady besaß ein Ichbewußtsein, das an das von Nietzsche grenzte, Rilke verdrängte, besonders in den Pariser Jahren, bewußt sein Ich, und das Grunderlebnis seines Malte war eben die Erkenntnis des Ichverlusts; Rilke lebte wie ein Heimatloser ohne jegliche soziale Bindung, Ady fühlte sich seinem Volk verbunden und verkündete eine soziale Revolution. Sie hatten jedoch auch parallele Züge: beide haben den eigenen Ton in Paris unter dem Einfluß der französischen Symbolisten gefunden; beide strebten nach einer Synthese zwischen Ost und West, zwischen der morgenländischen und der abendländischen Kultur; beide betrachteten den Tod

als einen integrierten Bestandteil des Lebens, beide schrieben ungewöhnliche, 'ketzerische' Gedichte an Gott. Die Widmung des Gedichtzyklus, in dem das *Blumengebet an den Herrn der Blumen* erschienen ist, lautet: „Jenen Traurigen, die auch ungläubig mit einer gläubigen und demütigen Sehnsucht doch ohne Hoffnung nach Gott suchen“. Mit Ausnahme der Hoffnungslosigkeit ist auch Rilkes Gottsuche ähnlich.

Im Frühjahr 1914 begegnete Rilke in Paris in der Gesellschaft Busonis einem weiteren ungarischen Künstler, dem Violinisten József Szigeti. Diesem Treffen folgte in München im Oktober 1916 ein einmaliger Briefwechsel. Szigeti schickte Rilke zwei Karten für sein Konzert. Die Dankworte Rilkes veröffentlichte später Szigeti in seinen Memoiren:

Verehrter Herr Szigeti,

Ihr überaus gütiges Gedenken löst in mir (wie alles, was sich auf das verlorene Paris beruft) Freude und Wehmut aus. Unsere Stunde an der Gare du Nord ward mir über Ihren Worten ganz gegenwärtig.

Damals wünschte ich so sehr, Sie spielen zu hören, und nun Sie mir die schönste Gelegenheit aufmerksam einräumen, bin ich nicht frei dafür: Strindbergs 'Traumspiel'-Premiere, die mir sehr wichtig ist, und für die ich seit einer Woche die Karten habe. Schade, schade. Statt Ihnen nun die Billette zurückzugeben, mache ich mir die Freude, sie an zwei junge, außerordentlich begabte Mädchen, die Töchter Gerhard Oukama Knoops, weiterzuschicken, wissend, daß ich Ihnen damit zwei herzlichste Zuhörerinnen zueigne. Die werden mich also, doppelt hörend und fühlend, ersetzen! Bitte lassen Sie sich diese eigenmächtige Verfügung nicht unrecht sein und glauben Sie nur, wie sehr ich wünsche, Sie ein anderes Mal hören und wiedersehen zu können.

Ihr aufrichtig ergebener

Rainer Maria Rilke¹⁰

Der erste Weltkrieg führte Rilke mit einem seiner ungarischen Übersetzer zusammen. Der junge Dichter Zoltán Franyó, der seit 1912 mehrere Gedichte und den *Cornet* ins Ungarische übersetzte, diente eine zeit-

lang wie Rilke im Wiener Kriegsarchiv. Sie sprachen nicht nur in der Stiftsgasse miteinander, sondern laut Franyós Erinnerungen auch bei Hofmannsthal in Rodaun.¹¹

In seinem Schweizer Asyl erhielt Rilke im Januar 1920 einen schwärmerischen Brief von einem schwerkranken jungen Mann aus einem Kurort in der Slowakei. Der Briefschreiber, Ernő Exner, war der einzige noch lebende Sohn des Staatssekretärs im Budapester Finanzministerium, Dr. Kornél von Exner. Der junge Mann erhielt von Rilke eine Antwort. Brief und Erwiderung wurden einige Monate später, am 24. März 1920 in dem Budapester deutschsprachigen Tageblatt *Pester Lloyd* veröffentlicht. Es lohnt sich beide Dokumente vollständig zu zitieren, da sie charakteristisch sind:

Tátraszéplak, Dezember 1919

Du lieber großer Poet, Du guter Mensch. Mein Bruder!

Eine ferne Stimme will Dich erreichen. Ich bins. Mein Name ist Ernő Exner. Heute bin ich noch niemand. Will Maler werden. Jetzt liege ich mit einer kranken Lunge im Bette. Seit acht Monaten. Man sagt, daß ich talentiert bin, und manches sei noch von mir zu erwarten. Ein grenzenloser Wille und zärtliche Liebe ist in mir zum Schaffen. (Ich sehe im Erzeugten Gott und Puppe auf einmal.) Bin schwach gebaut, mit blondem, einfachem Kopfe und einsamem Blick.

Die Jahre — sie sind 22 an der Zahl — haben mich viel Schweres erleben lassen. Zuletzt verlor ich meinen einzigen Freund, — meinen Bruder. An Tuberkulose. Wir zwei wollten nebeneinander — Hand in Hand — durch das Leben gehen. Und hatten schon unseren Gang begonnen. Unser Schritt ging in die Wüste, wo die Eremiten der Schönheit wanderten. Schauten einander ins Auge und sangen ganz leise dazu. Und so entstanden wundervolle Verse (die schrieb er) und Gemälde (die malte ich). Bauten ineinander und in uns selbst. Die Beschwerden, die Pflichten des Lebens, und alles was uns noch erlernenswert schien, wurde in uns ins Gleichgewicht gestellt. Die Hälfte übernahm ich, die andere Hälfte behielt er. Als wir zusammen waren, vereinten sich unsere Kräfte, und das war die polarisierte Richtung unserer Energie zum Schaffen. Das Ziel war gleich, der Weg derselbe, nur die

Erscheinungsformen waren verschieden. Und ... ich blieb allein. Alles, was ich in mir bisher gebaut habe, stürzte zusammen. Schlanke weiße Türme der Ästhetik und schwere Granitfestungen des Gottesglaubens fielen in den Staub. Der Glaube an die weltumfassende Weltintelligenz, die mich immer wie ein prächtig-harmonischer Beethoven-Akkord begleitete, verschwand. Trümmer, Leichen lagen in mir umher und Scheiterhaufen flammten ganz schwarz. Die alten Götter brannten in Glut der Verzweiflung. Und da kam Dein 'Stundenbuch'! Schwach bin ich dazu, Dich zu preisen, und versuch's auch gar nicht. Ich las ... ich las und fühlte, daß mitten in der Orgie der Trümmer und im Rauche der brennenden Scheiterhaufen ein schneeweißer Obelisk sich erhob. Und fand etwas Ruhe. Glauben kann ich noch nicht, aber den Grundstein des zukünftigen Doms gabst Du mir. Ich schicke Dir meine langsame, tiefe Verbeugung und das Berühren meiner Stirne an deiner guten rechten Hand.

Ernő Exner

Meine Muttersprache ist die ungarische. Ich irre am deutschen Boden, und die Gedanken schwanken in fremden Worten wie das Skelett im losen Gewande.

z. Zt. Locarno (Tessin) Schweiz.

Pension Villa Muralto

am 24. Januar 1920

Du sollst nicht denken, daß Deine Stimme mir vorübergegangen ist, sie hat einige Mühe gehabt, mich zu erreichen, aber gestern fand sie mich, hier im Süden der Schweiz, und nun danke ich Dir, Guter und Brüderlicher, für Zutrauen und Zuwendung.

Wenn Du das Stundenbuch, liebevoll lesend, in Händen hast, so hast Du mehr, als was ich Dir selber schreiben könnte. Mein persönliches Wort bleibt weit zurück hinter jenen Diktaten des inneren Gebetes, über die keiner Macht hat, und die gerade deshalb so mächtig sind. Ich wünsche Dir, daß Dir das Stunden-

buch immer gebend sei und daß es Dich über sich hinaus, zu den größeren Worten führe, die von Alters her aufgerichtet sind. Wer einmal Hilfe entdeckt, der findet immer noch größeren Beistand.

Und vergiß nicht, daß 'Glauben' (von dem Du sagst, Du kenntest ihn noch nicht) keine Anstrengung ist, und nicht so sehr ein Eifer, als viel mehr ein höherer Grad der Liebe, der sie unaufhaltsam macht: daß auch der Tod sie nicht hindert. Die Todeserfahrung, die Dich vereinsamt hat, wird Dir dann, wenn Du den Freund, wie einen nun noch tiefer Gegenwärtigen, weiter liebst, unbeirrt zu einem köstlichen Eigentum sich wandeln, denn erst in ihr, wenn wir sie gründlich durchmachen, sichert und klärt sich unser Besitz.

Die Ruhe, die Dir augenblicklich die Krankheit verschafft, wird sich als die glücklichste Bedingung erweisen für die Stille und Ununterbrochenheit Deines Gemüts —, nimm das alles im ganzen, und es wird Dich ins Ganze führen. Später, wenn wieder das Einzelne Dich beschäftigt, und bemüht, das oft mit so undurchdringlicher Nähe vor uns steht, werden Dir die Monate, die Du jetzt lebst, einen reinen verfügblichen Vorrat angesammelt haben: an Kraft, an Freudigkeit und nicht zuletzt an jener dienenden Geduld, mit der wir überstehen.

Ich danke Dir für Deinen lieben und schönen Gruß am Schlusse Deines Briefes, dieselbe rechte Hand, über die Du Dich beugen wolltest, schreibt alle diese Zeilen sorgfältig, daß Du Dir aus ihnen einige Freude nähmest.

Rainer Maria Rilke

Der ungarische Leserbrief zeigt jene narkotische Wirkung des *Stunden-Buchs*, auf die die Briefe und die Erinnerungen an Rilke schon längst hingewiesen haben, deren rezeptionsgeschichtliche Darstellung die Fachliteratur jedoch noch schuldig ist. Diese Wirkung ähnelt in jener Hinsicht der der Drogen, indem sie die Schmerzen lindert. *Das Stunden-Buch* war jedoch kein bloßes Betäubungsmittel, seine Leser schöpften aus ihm Kraft nicht nur zum „Überstehen“, sondern auch zum Weitergehen. Allein die Tatsache, daß der junge Ungar zur Feder griff, bedeutete den ersten Schritt zur Überwindung seiner Verzweiflung und zu seiner seelischen Genesung. *Das Stunden-Buch* strahlte Jahrzehnte hindurch Energien aus,

die alle Leser, die aus irgendwelchen Gründen Trost benötigten, mit Hoffnung erfüllten. Diese Wirkung war unabhängig von politischen Ansichten der Leser. Da in unserem Jahrhundert meistens die politischen Linken diejenigen waren, die Trost brauchten, ist es kein Wunder, daß viele Gedichte Rilkes zu gewissen Zeiten eben in diesen Kreisen sich einer großen Beliebtheit erfreuten. „Was mir das Stundenbuch in der Haft wurde: ein Geschenk, dessen große weise Schönheit ich ehrfürchtig in immer neuer Beglücktheit empfangen“ — schrieb Ernst Toller aus dem Festungsgefängnis Niederschönefeld bei Donauwörth am 29. September 1920 an Rilke.¹² Diese Worte hätten aber auch von vielen Ungarn nach der Niederlage der Revolution geschrieben werden können. Laut persönlichen Erinnerungen wurde *Das Buch von der Armut und vom Tode* am Anfang der 20er Jahre im Wiener Exil der ungarischen Linken viel gelesen. Das sozialdemokratische Tageblatt *Népszava* (Volksstimme) veröffentlichte zur gleichen Zeit in Budapest öfters Rilke-Gedichte in ungarischer Nachdichtung, und man kann ebenfalls in *Népszava*, Berichte über literarische Abende lesen, die von verschiedenen Gewerkschaften veranstaltet wurden und auf deren Rezitationsprogramm neben Werken ungarischer Dichter auch Rilke-Gedichte standen.¹³

Neben dem oben zitierten Briefwechsel mit Ernő Exner ist uns noch eine Begegnung Rilkes mit einer Ungarin bekannt. Frau Nanny Wunderly-Volkart hatte eine ungarische Freundin, Frau Alice Biró geb. Pekar. Mit ihr war der todkranke Rilke vom 25. September bis 4. Oktober 1926 in Sierre zusammen.

Die Übersetzungen

Die Geschichte der ungarischen Übersetzungen der Werke Rilkes ist ein langer und widerspruchsvoller Prozeß. Die erste ungarische Nachdichtung eines Rilke-Gedichtes ist am 1. April 1906 in einer Provinzzeitung *Szeged és Vidéke* (Szeged und Umgebung) erschienen. Der Übersetzer, Gyula Juhász (1883-1937), war Student der Budapester Universität, wurde aber einige Jahre später einer der bedeutendsten Dichter seiner Generation. Das Gedicht selbst war das erste Stück des aus vier Teilen bestehenden Zyklus *Vigilien* aus dem Band *Larenopfer*. Juhász fand den Text in der 1903 in der Reclam Universal-Bibliothek erschienen Anthologie *Moderne deutsche Lyrik* von Hans Benzmann. Der junge ungarische Dichter wurde wahrscheinlich von der Musikalität und der melancholischen Landschaftsbeschreibung ergriffen und versuchte das Gedicht

ins Ungarische zu übertragen. Der Versuch war nicht mißlungen, denn Juhász konnte nicht nur den Sinn der Sätze, sondern auch die Sprachmelodie und die musikalische Wirkung der Alliterationen wiedergeben. Diese Motivation ist bis auf die neueste Zeit für die ungarischen Nachdichtungen der Gedichte Rilkes charakteristisch.

Einer der grundlegendsten Widersprüche der ungarischen Rilke-rezeption ist, daß die Nachdichtungen in der überwiegenden Mehrheit nicht zur Befriedigung der Erwartungen des Lesepublikums entstanden, sondern aus einem inneren Drang des Übersetzers, die eigene Kunstfertigkeit zu überprüfen. Diese Versuchung war aber enorm. Der Verfasser dieses Artikels veröffentlichte 1980 eine Bibliographie der ungarischen Rilke-Rezeption.¹⁴ Laut der Angaben dieser Bibliographie entstanden bis 1979 804 Nachdichtungen von 508 Rilke-Gedichten. Und da einige Nachdichtungen mehr als zwanzigmal in verschiedenen Ausgaben erschienen, war die Zahl der Veröffentlichungen bedeutend mehr als 2000. In den seit 1980 vergangenen Jahren erschienen weitere 54 Gedichte in 141 neuen Übersetzungen. Daß die Lesererwartungen bei den Übersetzungen kaum eine Rolle gespielt haben, zeigt auch der besondere Fall jenes Bändchens, das 1923 in Heidelberg erschien und auf 16 Seiten ungarische Nachdichtungen von Rilke-Gedichten enthielt. Den Inhalt des Hefes kennen wir nicht, da es trotz mehrjährigen Suchens in keiner Bibliothek zu finden war. Es wird sowohl in Walter Ritzers Rilke-Bibliographie als auch in Ingeborg Schnacks Lebens-Chronik aufgeführt, aber sie übernehmen wahrscheinlich die Angabe aus dem *Deutschen Bücherverzeichnis*, das Bändchen selbst ist spurlos verschwunden. Ob es je einen Leser hatte, ist eine offene Frage. Für den Übersetzer, über den wir außer seines Namens nichts wissen, muß nur wichtig gewesen sein, daß er sich selbst bewies, diese schwierigen Kunstgebilde in der eigenen Muttersprache wiedergeben zu können. Diese Bestrebung ist auch für die meisten anderen, selbst in der neuesten Zeit entstandenen Nachdichtungen charakteristisch. Der Budapester Helikon-Verlag veröffentlichte 1988 in einem Band zwei komplette Übersetzungen der *Duineser Elegien*. Allein diese Tatsache zeigt, daß es hier nicht darum geht, dem ungarischen Leser, der nicht Deutsch kann, das Hauptwerk des späten Rilke zu vermitteln, sondern es handelt sich hier um einen dichterischen Wettbewerb der zwei heute zu der mittleren ungarischen Dichtergeneration gehörenden Übersetzer Dezső Tandori (geb. 1938) und Gyula Teller (geb. 1934).

Das Jahr 1990 brachte zwei neue Gedichtbände aus ähnlichem Anlaß. Der in Siebenbürgen lebende Dichter Sándor Kányadi (geb. 1929) veröffentlichte in Bukarest beim Kriterion-Verlag ein von dem Graphiker

Sándor Plugor illustriertes Heft mit zehn Herbstgedichten aus dem *Buch der Bilder*, der Zisterzienserpater Dénes Farkasfalvy gab in Budapest bei der St.-Stephan-Gesellschaft ein schön gebundenes Bändchen mit der Nachdichtung von 42 Rilkegedichten heraus. Farkasfalvy begründete seine Übersetzungen auf folgende Weise:

„Sie sind einerseits Hilfsmittel, um dem Originaltext mit Hilfe unseres Sprach- und Versgefühls näher zu kommen, und das Lesen des deutschen Gedichtes durch unsere Kenntnisse in der ungarischen Dichtung zu einem volleren Erlebnis zu machen. Andererseits ist jede Nachdichtung ein neues, ein eigenes Leben führendes Gedicht, die Reinkarnation eines jeweiligen Rilke-Erlebnisses in der ungarischen Sprache.“¹⁵

Diese Begründung weist auf einige wichtige Eigenschaften der literarischen Übersetzung hin:

- Erstens wird durch die Übersetzung das passive Empfangen in eine Aktivität verwandelt und dadurch die Intensität des Erlebnisses gesteigert,
- zweitens bindet sie ein fremdes Gebilde in die eigene Kultur ein, denn die Wörter der Nachdichtung und ihre Bilder entstammen der eigenen Sprache und assoziieren die eigene Literatur; dadurch wird aber die Fremdheit aufgehoben und das Fremde zum Eigenen gemacht,
- drittens ist die Übersetzung die Widerspiegelung des einmaligen Erlebnisses eines ganz konkreten Subjekts.

Wenn man diese Eigenschaften auf den gemeinsamen Nenner bringt, stellt es sich heraus, daß das rezipierende Subjekt bei den Übersetzungen der bestimmende Faktor ist. Diese Subjektivität der Rezeption führte zu manchen Widersprüchen. Das *Stunden-Buch*, die *Duineser Elegien* und die *Sonette an Orpheus* liegen zwar auf Ungarisch komplett vor, aber nicht in einem Band. Die einzige fast vollständige Nachdichtung des *Stunden-Buches*, die von Miklós Kállay (1885-1955), ist 1921-1922 kurz nacheinander in zwei Auflagen vergriffen, aber seitdem nicht mehr veröffentlicht worden. Alle *Sonette an Orpheus* sind nur in dem Band *Rainer Maria Rilkes Gedichte* (1983)¹⁶ enthalten. Diese von Ede Szabó (1925-1985) besorgte Auswahl ist die bisher umfangreichste Ausgabe von Rilkes lyrischem Werk, sie bringt 297 Rilke-Gedichte in 325 Nachdichtungen von 31 Dichtern. Der vom Budapester Europa-Verlag in der populären Bücherei *Lyra mundi* herausgegebene Band war innerhalb von einigen Wochen vergriffen und gehört heute zu den Raritäten der Antiquariate.

Schwer zu kriegen ist bereits auch jene bescheidenere Auswahl, die in der Bücherreihe *Perlen der Weltliteratur* unter dem Titel *Die schönsten Gedichte von Rainer Maria Rilke* zu Pfingsten dieses Jahres (1994) vom Jugendbuchverlag Móra herausgegeben worden war. Diese 110 Gedichte umfassende Ausgabe enthält aber keine neuen Übersetzungen, obwohl man als Lehrer immer wieder dichterisch begabten jungen Studenten begegnet, die auch Rilke-Gedichte übersetzen. Vergleicht man die drei repräsentativen ungarischen Ausgaben der Gedichte Rilkes, muß man feststellen, daß diese hauptsächlich das Rilke-Erlebnis einer ungarischen Dichtergeneration widerspiegeln, die kurz vor oder nach Rilkes Tod geboren wurde und ihre ersten Rilke-Ekstasen während des zweiten Weltkrieges erlebte. Dieser Generation gehörte auch Ágnes Nemes Nagy (1922-1991) an, so kann Imre Kurdis Studie in diesem Band nicht nur für die Darstellung eines Einzelfalles gehalten werden, sondern der Kampf der ungarischen Dichterin mit Rilke ist für eine ganze Gruppe ihrer Zeitgenossen charakteristisch. Kurdi geht auf den historischen Hintergrund der Rilke-Nachdichtungen von Nemes Nagy nicht ein, aber die politischen Ereignisse spielten bestimmend mit. Mehrere von jenen Dichtern, deren Rilke-Nachdichtungen zuerst 1961 in dem von Ede Szabó redigierten Band *Ausgewählte Gedichte* erschienen sind, waren 1946-1948 Mitarbeiter der kurzlebigen literarischen Vierteljahrsschrift *Új Hold* (Neuer Mond). Nach der kommunistischen Machtübernahme im Jahre 1948 hatten diese Dichter keine Hoffnung, mit eigenen Gedichten vor die Leser zu gelangen, so übten sie Kraftproben, und die größte Kraftanstrengung verlangte Rilke. Erscheinen konnten zwar auch diese Nachdichtungen nicht, aber sie waren bei einer eventuellen Hausdurchsuchung weniger verräterisch als eigene Gedichte, gaben jedoch das Gefühl des Etwas-Geleistet-Habens und standen in krassem Gegensatz zu dem geforderten Hurraoptimismus der Zeit. So brauchte Ede Szabó 1961, als ein Tauwetter in der Politik eintrat und der Magvető-Verlag das grüne Licht für die Veröffentlichung einer Rilke-Auswahl erhielt, keine große Mühe, um aus den Schreibtischschubladen Rilke-Gedichte in ungarischer Sprache in dem vom Verlag gewünschten Umfang zusammenzutragen.

Diese Auswahl, die einen Überblick über Rilkes gesamtes lyrisches Werk und das erste Mal alle zehn *Duineser Elegien* enthielt, bietet den Grundstock auch für die späteren Ausgaben. Zweiundzwanzig Jahre später, in dem Band der Serie *Lyra mundi* wirken nur zwei jüngere Übersetzer mit: Dezső Tandori (geb. 1938) und Zoltán Halasi (geb. 1954). Der letztere beteiligte sich nur an der Nachdichtung der *Sonette an Orpheus*, Tandori, der in den 50er Jahren als Gymnasiast Schüler von Ágnes Nemes Nagy war und der als einer der bedeutendsten Dichter

seiner Generation gilt, veröffentlichte bereits 1978 in einem Band seiner eigenen Gedichtübertragungen¹⁷ 46 Rilke-Gedichte, hauptsächlich aus dessen später Schaffensperiode. Die hier skizzierte Entstehungsgeschichte der zwei wichtigsten Rilke-Bände zeigt, daß sie größtenteils durch Auswahl aus bereits vorhandenen Nachdichtungen entstanden sind. Die Bestrebung, Rilkes Dichtung einem Publikum, das nicht deutsch lesen kann, so breit wie möglich vorzustellen, kam nur bei den *Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* zur Geltung. So entstand die Ungleichmäßigkeit, daß einige Gedichte aus dem *Buch der Bilder* und den *Neuen Gedichten* in fünf, sechs oder zehn, während andere in überhaupt keiner Nachdichtung zu lesen sind. Grund für diese Erscheinung ist auch der Widerspruch, daß es in Ungarn einerseits einen engen Intellektuellenkreis gibt, bzw. eher gab, der das Lebenswerk Rilkes sehr gut kannte, andererseits lasen viele, auch jene, die einige Gedichte von Rilke ins Ungarische übersetzten, nur wenige Texte von ihm, in erster Linie solche, die auch in verschiedenen Anthologien erschienen sind. Die Motivation der ersten ungarischen Nachdichtung von Gyula Juhász im Jahre 1906 scheint weiter zu wirken. Das extreme Beispiel für diese Erscheinung bietet das Gedicht *Herbsttag* aus der zweiten Ausgabe des *Buch der Bilder*. Ich kenne zur Zeit 21 ungarische Nachdichtungen, die in Druck erschienen sind, und 4 im Manuskript des Übersetzers. Gyula Tellér erzählt im Nachwort zu seinen Nachdichtungen der *Duineser Elegien*, daß er dieses Gedicht als erstes von Rilke 1955 in jener zweisprachigen Anthologie las, die der ungarische Schriftsteller Antal Szerb (1901-1945) 1944, einige Monate vor seiner Ermordung durch die Nazisoldaten unter dem Titel *Hundert Gedichte* herausgegeben hatte.

In den 60er Jahren dehnte sich der weltliterarische Horizont der ungarischen Kulturpolitik allmählich aus. So wurde Rilke nicht mehr für einen Vorbereiter des Faschismus gehalten, sondern für einen Bürger, dem sein Bürgertum zu verzeihen war. 1968 genehmigte das Ungarische Ministerium für Bildungswesen zwei Lehrbücher für die ungarischen Gymnasien, die auch Rilke-Gedichte erhielten. Das eine war das Lehrbuch der deutschen Sprache für die 3. Klasse der Gymnasien¹⁸, es enthielt als einziges Gedicht von Rilke eben den *Herbsttag*. Das andere war eine Textsammlung für den Literaturunterricht in der 4. Klasse der Gymnasien¹⁹, es enthielt 10 Rilke-Gedichte in ungarischen Nachdichtungen, unter ihnen natürlich auch den *Herbsttag*. Das Deutschbuch blieb bis 1980 im Gebrauch, aber den *Herbsttag* behielt auch das darauffolgende Lehrbuch²⁰ bei. Dieses wird von einigen Lehrern immer noch verwendet, aber die meisten Schulen unterrichten heute aus Lehrbüchern, die in Deutschland erschienen sind und keine Rilke-Gedichte enthalten. Wäh-

rend die 1968 genehmigte Textsammlung für die 4. Klasse 10 Rilke-Gedichte zum Lesen anbot, aber Rilke kein obligatorischer Lehrstoff war, ist 1979 ein einziges Rilke-Gedicht jedoch zur vorgeschriebenen Lektüre geworden. Das ab Schuljahr 1979-1980 eingeführte Lehrbuch für den Literaturunterricht der ersten Klasse der Gymnasien²¹ enthält vor der systematischen Literaturgeschichte auch eine literaturtheoretische Einführung, und darin wird Rilkes Gedicht *Archaischer Torso Apollos* in der ungarischen Nachdichtung von Árpád Tóth als Beispiel für die Darstellung der Wirkung der Kunst interpretiert. Árpád Tóth (1886-1928) gehörte wie Endre Ady und Gyula Juhász zu jener großen Generation der ungarischen Literatur, die am Anfang des 20. Jahrhunderts die ungarische Dichtung erneuerte. Er ist auch einer der bedeutendsten Übersetzer. Mit Mihály Babits und Dezső Kosztolányi vollbrachte er die bis heute gültige vollständige Nachdichtung von Baudelaires Gedichtband *Les Fleurs du mal*. Seine einzige Rilke-Übersetzung erschien 1923 in der Sammlung seiner Nachdichtungen.²² Diese erreichte aber eine besondere Popularität, sie wurde bis 1979 in 30 verschiedenen Ausgaben veröffentlicht. Wenn man die jährliche Neuausgabe des genannten Lehrbuchs noch dazu nimmt, dann ist es eindeutig, daß *Archaischer Torso Apollos* das in Ungarn meist verbreitete Gedicht Rilkes darstellt.

Árpád Tóths Freund Dezső Kosztolányi (1885-1936) war nicht nur einer der bedeutendsten Lyriker und Erzähler seiner Zeit (zu der deutschen Ausgabe seines *Nero-Romans* schrieb Thomas Mann das Vorwort), sondern auch einer der eifrigsten Übersetzer. Seine erste Rilke-Nachdichtung, die des Gedichtes *Lösch mir die Augen aus* aus dem *Buch von der Pilgerschaft* ist am 7. Juni 1908 in der literarischen Wochenschrift *A Hét* (Die Woche) erschienen. Einige Monate später, am 28. Februar 1909, schrieb er an Mihály Babits folgendes:

„Jetzt schreibe ich im *Nyugat* eine Studie über Rainer Maria Rilke. Kennst du ihn? Mich interessiert er von allen Lyrikern am meisten. Er würde auch dir neue Sensationen bringen. Lies ihn!“²³

Bereits die erste Sammlung von Kosztolányis Gedichtübertragungen, die 1914 unter dem Titel *Moderne Dichter* erschien, enthielt 18 Rilke-Gedichte. 1921 kam eine zweite, erweiterte Auflage mit 61 Rilke-Gedichten heraus. Ab 1937 hieß die aus dem Nachlaß herausgegebene Sammlung *Anthologie fremder Dichter* und erlebte neun, jeweils mit neu aufgefundenen Texten vermehrte Auflagen. In der bisherigen letzten (1988) sind 95 Rilke-Nachdichtungen zu lesen, hauptsächlich aus dem *Stunden-Buch*, dem *Buch der Bilder* und den *Neuen Gedichten*, aber Kosztolányi übersetzte auch das 21. Sonett des Ersten Teils der *Sonette an Orpheus*,

einige aus den nachgelassenen und fünf aus den französischen Gedichten Rilkes. Nur an die *Duineser Elegien* wagte er sich nicht heran, denn seine Lebenserfahrungen waren ganz anders als die von Rilke. Kosztolányi betitelte zwar zweier seiner Gedichtbände *Klagen* (*Klagen eines armen kleinen Kindes*, 1910, *Klagen des traurigen Mannes*, 1924), aber diese Klagen waren „gefallene Beere des Jubels“²⁴ im Vergleich mit Rilkes Klagen. Der ungarische Dichter der Jahrhundertwende hatte eine menschliche Gemeinschaft um sich, in deren Namen er seine Klagen sang, jene Tiefe des Abgrunds des menschlichen Daseins, vor der der heimatlose Rilke zurückschrak, war vor seinem ungarischen Zeitgenossen noch durch die Hoffnung auf einen Aufstieg der nationalen Gemeinschaft verdeckt, seine Klagen waren individuell und nicht onthologisch, wie die von Rilke. Auch die Quelle seines Jubels war nicht das Irdische schlechthin, sondern immer ein konkretes, privates Ereignis. Kosztolányis außerordentlich starker Instinkt für das Ästhetische ließ ihn in Rilkes Dichtung die besondere Qualität entdecken, aber er hatte keine Antenne für das Empfangen der kosmischen Wellen dieser Dichtung. In seinem im September 1909 in der Zeitschrift *Nyugat* erschienenen Essay erkennt zwar Kosztolányi an, daß Rilke den Impressionismus überwunden, „die verworrene, unruhige Technik der heutigen Verskunst vertieft, in dem Augenblick das Ewige gefunden“²⁵ hat, aber in seiner Rilke-Darstellung sind ebenso wie in seinen Nachdichtungen die verfeinerten Gefühle, „die schwebenden Gesten“²⁶ wichtiger als das Gesetzmäßige, als die „Erfahrungen“, die für Malte die Gedichte waren. Das Rilke-Bild, das Kosztolányis Nachdichtungen vermitteln, ist eine ins Stimmungshafte verschobene Lyrik, die die straffe gedankliche Struktur der Originale nicht wiederzugeben vermag. Ähnlich sind auch die 25 Nachdichtungen des *Herbsttages*, sie sind schöne Stimmungsbilder, aber die tragische Spannung des An-dem-Wendepunkt-Stehens ist in ihnen verlorengegangen. Ágnes Nemes Nagy, die sich Rilke mit den Erlebnissen ihrer Generation näherte, und diese waren der zweite Weltkrieg, Auschwitz und Hiroshima, die Philosophie Heideggers und Sartres, nahm die tiefen existenziellen Probleme, die sich in Rilkes Dichtung artikulieren, zur Kenntnis, erkannte ihren Mißerfolg bei der Übersetzung dieses Gedichtes an und vernichtete ihre Varianten. Aber das Rilke-Bild der meisten ungarischen Leser wird immer noch nicht von jenen Bänden bestimmt, die Ede Szabó herausgab und welche auch die Nachdichtungen von Nemes Nagy erhalten, sondern von den Kosztolányi-Übersetzungen, diese sind nämlich allein in den Ausgaben von 1958 und 1966 in mehr als fünfzigtausend Exemplaren verkauft worden, während der 1961 herausgegebene Rilke-Band nur in 5.760 Exemplaren gedruckt wurde. Seit Anfang der 80er Jahre geben leider die ungarischen

Verlage die Auflagezahl im Impressum nicht mehr an, so kann man bei dem 1983 in der Serie *Lyra mundi* erschienen Band die Höhe der Auflage nur auf Grund der früheren Bände der Serie einschätzen, und sie kann etwa bei zwanzigtausend gelegen haben. So sind die beiden Rilke-Bände zusammen in weniger Exemplaren erschienen, als allein die 1966 herausgegebene Ausgabe der Nachdichtungen Kosztolányis (33.500).

Rilkes Prosa ist in Ungarn viel weniger bekannt als seine Lyrik. Die *Geschichten vom lieben Gott* (Zoltán Bartos, 1921; Miklós Vidor, 1991) und die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Ambrus Bor, 1946; Gábor Görgey, 1961, 1990) liegen zwar in jeweils zwei Übersetzungen vor, aber alle sind in einer kleinen Auflage veröffentlicht und von manchen unglücklichen Umständen begleitet. Ambrus Bors *Malte*-Übersetzung war ursprünglich die völlige Umarbeitung des laienhaften Versuches einer Literaturliebhaberin (Olga Meraviglia-Crivelli), deren Name als Mitübersetzerin in dem einzig erhaltengebliebenen Exemplar der Ausgabe in der Széchenyi Nationalbibliothek zu lesen ist. Vor der Auslieferung wurde nämlich das fertige Buch samt des Verlagshauses durch einen Bombenangriff vernichtet. Zwei Jahre später brachte die damals noch nicht verstaatlichte Franklin-Gesellschaft den Roman erneut heraus, bereits unter dem Namen des eigentlichen Übersetzers, aber das Jahr 1946 war in Ungarn für die Aufnahme der Aufzeichnungen des fiktiven dänischen Dichters nicht geeignet. Die literarischen Zeitschriften würdigten ihn jeweils in einer Kritik, aber die Vorbehalte waren größer als die Anerkennung. Die ungarische Intelligenz war in der kurzen Zeit der Demokratie (1945 bis 1948), nach der Befreiung vom Druck des Krieges und nach der Bodenreform von Tatendrang erfüllt und konnte in Maltes kontemplativer Tatenlosigkeit keine Entsprechung zum eigenen Lebensgefühl finden. Die neue Übersetzung von Gábor Görgey ist nie als selbständiges Buch erschienen, sie wurde zweimal in einer jeweiligen Prosauswahl veröffentlicht und begraben, denn weder die 1961 von Ede Szabó noch die 1990 von Zoltán Halasi herausgegebene Auswahl verlockten mit ihren Titeln (*Prosaschriften*, *Ausgewählte Prosawerke*) zum Lesen. Diese Art der Titelgebung verlegt den betroffenen Autor zu den musealen Gegenständen und vergißt völlig den Leser vor den Augen, der, in Rilke unbewandelt, Orientierungshilfen brauchen würde. Der Rilke-Kenner kann sich vorstellen, wie unbeholfen ein Leser sein kann, wenn er nach dem *Malte* plötzlich die frühesten Erzählungen wie *Der Apostel* oder *Frau Blahas Magd* zum Lesen bekommt. Dieser 1990 herausgegebene Band, der wichtige Texte wie *Ewald Tragy* oder die Skizzen *Ur-Geräusch*, *Erlebnis*, *Puppen*, *Erinnerung* das erste Mal ungarisch zugänglich macht, ist eine große Übersetzerische Leistung, nicht nur von den älteren

(Gábor Görgey, Ede Szabó, György Rónay), sondern auch von den zwei jüngeren Übersetzern (Zoltán Halasi, Imre Barna), aber er bringt den Leser über Rilke sicher in Verwirrung und regt kaum zum weiteren Lesen an. Der *Malte* würde endlich auch ungarisch eine selbständige Taschenbuchausgabe verdienen.

Die nichtfiktionale Prosa Rilkes ist in Ungarn hauptsächlich durch die *Rodin*-Monographie vertreten, die in zwei Übersetzungen und vier Ausgaben (1922, 1961, 1984, 1990) vorliegt. Am wenigsten sind die Briefe bekannt. Die *Briefe an einen jungen Dichter* wurden von Ede Szabó zweimal ins Ungarische übertragen (1947, 1961), aber außer denen enthielt nur der 1961 herausgegebene Prosaband sieben Briefe aus Rilkes Jahren in Muzot, ebenfalls in der Übersetzung von Ede Szabó.

Zeitgenössische Kritik und wissenschaftliche Wertung

Die kritische und wissenschaftliche Beschäftigung mit Rilkes Werk gestaltete sich in Ungarn nach glänzenden Anfängen ähnlich widerspruchsvoll und eigenwillig wie die Geschichte der Übersetzungen. Überblickt man die bereits mehr als 90 Jahre der Rezeption, fällt es auf, daß sich das Interesse für Rilke stoßweise in solchen historischen Perioden intensivierte, die politisch aufgeregt waren. Die an den 145. *Psalm* und an Hölderlins *Patmos*-Gedicht anschließenden Worte Rilkes „Wer einmal Hilfe entdeckt, der findet immer noch größeren Beistand“, die er im Januar 1920 an Ernó Exner geschrieben hat, können auch für diese Erscheinung einen der Gründe angeben, das heißt, daß man bei Rilke Trost gesucht und gefunden hat. Es lohnt sich, das Wagnis zu unternehmen und die wichtigsten Daten der Rilke-Rezeption mit den wichtigsten politischen Ereignissen desselben Jahres zu verbinden:

- | | |
|-----------|--|
| 1917 | das vierte Jahr des ersten Weltkrieges
zwei <i>Cornet</i> -Übersetzungen |
| 1919 | Imperiumwechsel in Siebenbürgen
kurze Auswahl aus dem <i>Stunden-Buch</i> in der Nachdichtung des in Klausenburg lebenden Dichters
Sándor Reményik |
| 1921-1922 | politische und wirtschaftliche Krise nach der gescheiterten Revolution und dem Verlust von mehr als zwei Dritteln des Staatsgebietes
<i>Das Stunden-Buch</i> in der Nachdichtung von Miklós |

- Kállay in zwei Auflagen, die *Geschichten vom lieben Gott* und ein anderer Band früher Erzählungen, die *Rodin*-Monographie
- 1939-1940 Beginn des zweiten Weltkrieges
Acht *Duineser Elegien* in der Nachdichtung von Károly Endre erscheinen in der Zeitschrift *Erdélyi Helikon* (Klausenburg)
- 1944 deutsche Besetzung Ungarns im zweiten Weltkrieg
die *Malte*-Übersetzung durch Bombenangriff vernichtet,
das Vorwort eines geplanten Gedichtbandes erscheint in *Pester Lloyd*
- 1945 Ende des Krieges
eines der ersten Bücher ist eine Gedichtauswahl in der Nachdichtung des von den Faschisten ermordeten Dichters László Lukács (1906-1944)
- 1946-1947 harte Kämpfe für und gegen die bürgerliche Demokratie
Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, *Briefe an einen jungen Dichter* erscheinen
- 1958 Hinrichtung von Imre Nagy und seinen Mitkämpfern
Dezső Keresztury (geb. 1904), Unterrichtsminister der ehemaligen Koalitionsregierung, Autor des 1944 erschienenen Rilke-Vorwortes veröffentlicht in einer wissenschaftlichen Zeitschrift seinen umfassenden Rilke-Essay
- 1961 erste Amnestie nach 1956
die erste umfangreiche Gedicht- und Prosaauswahl erscheint in zwei Bänden
- 1968 der Prager Frühling und seine Unterdrückung,
Einführung des „neuen Wirtschaftsmechanismus“ in Ungarn
Rilke-Gedichte finden Aufnahme in Lehrbüchern
- 1988-1991 politischer Systemwechsel in Ungarn
drei Bände Gedichte, eine umfangreiche Prosaauswahl, *Geschichten vom lieben Gott*

Diese Parallelen zwischen den politischen Ereignissen und den Fakten der ungarischen Rilke-Rezeption könnten auch gewagt und erzwungen, der zeitliche Zusammenfall als reiner Zufall erscheinen. Die publiz-

stischen Stimmen lassen aber diese Verbindungen als begründet begreifen. Auf den Gegensatz zwischen Rilkes kosmopolitischer Äußerung und der Zeitstimmung wurde bereits bei Rilkes im Juli 1914 in der Zeitung *Világ* erschienenem Interview hingewiesen. Dieselbe Zeitung brachte am 20. Juni 1920 eine kurz kommentierte Nachricht, deren Quelle unbekannt ist, die aber Rilke mit dem Zeitgeschehen in ganz konkreten Zusammenhang bringt:

„Jetzt wurde der Konflikt Rainer Maria Rilkes, des größten deutschen Lyrikers, mit der bayrischen Regierung endlich entschieden, und zwar gegen Rilke: Rilke darf nicht mehr in München bleiben. Die Sammlungen seiner Gedichte sind in Gebetbuchformat mit Gebetbuchlettern erschienen, und diese Gedichte sind wahre Gebete, wunderbar reine Ausdrücke von wunderbar reinen Gefühlen. Die Kunst Rilkes mag Wellenhöhen und Wellentiefen haben, aber seit Goethe haben in deutscher Sprache nur wenige solche Gedichte geschrieben wie Rilke in seinen glücklichen Stunden. Vor dem Krieg lebte er meistens in Paris und erst nach dem Kriegsbeginn ließ er sich in München nieder. Die Literaturgeschichtsschreibung wird in seiner Dichtung den starken Einfluß Verlaines feststellen können, obwohl er kein kleinerer Dichter als Verlaine ist, und auch in seiner Lebensweise erinnert er an den französischen Dichter des vorigen Jahrhunderts. Rilke hat sich tausend Meilen weit von der Realität des Lebens entfernt, und wenn er auch politische Ansichten hätte, könnten diese wohl nicht gefährlich sein.“

Die politische Absicht der Nachricht ist eindeutig, sie macht aus Rilke einen Vertriebenen, und die Gegenüberstellung von Rilkes Politikferne und seiner Ausweisung aus München klagt politische Systeme an, die Menschen verfolgen. Die Nachricht war einige Monate nach der Ermordung von Béla Bacsó und Béla Somogyi, den Redakteuren der sozialdemokratischen Zeitung *Népszava* (Volksstimme), eine Anklage gegen das ungarische Regierungssystem.

Eine politische und ideologische Aktualisierung und Aneignung Rilkes erfolgte auch 1927 in den Nekrologen der ungarischen Zeitungen. Diese Tendenz war so klar, daß die geistesgeschichtliche Zeitschrift *Széphalon* im Frühjahr 1927 auf diese Gedenkschriften in einer ironischen Glosse reagierte:

„Rainer Maria Rilke wurde auch in der ungarischen Presse pflichtgemäß gewürdigt: sie brachte nach dem Eingang der Todesnachricht im Nachrichtendienst der Redaktionen entstandene, impressionistische Nekrologe. Es ist kein Wunder, daß jeder unter den Schätzen des verstorbenen deutschen Dichters in aller Eile das ihm Am-nächsten-Liegende aufzufinden meinte ... Der katholischen *Nemzeti Újság* (Nationalzeitung) nach sei Rilke die Verkörperung der monchischen Demut und asketischen Einfalt gewesen, ein Romantiker und Mystiker, der die glänzenden Kirchenwunderwerke des Glaubens mit Ikonen von Heiligen und Märtyrern belebt habe ... Mal leuchte in seinen Gedichten ein transzendentes Licht, mal schimmere in ihnen die geheimnisvolle Dämmerung von alten Kathedralen ... Dementsprechend ist nichts natürlicher, als daß der andachtsvolle Rainer Maria in dem radikalen *Magyar Hírlap* (Ungarisches Nachrichtenblatt) zu dem deutschen Kameraden von Endre Ady, und nomen est omen zu dem größten Kämpfer des zwanzigsten Jahrhunderts wurde. Das modern-konservative *Magyarság* (Ungartum) registrierte das Ereignis mit überraschender Wortkargheit, sein originaler Gedanke ist, daß Rilkes Lyrik das heutige, durch eine große geistige Kultur durchdrungene Deutschtum ebenso vollkommen zum Ausdruck gebracht habe, wie Ady das um die großen Fragen des Seins ringende Ungartum. Das farbenlose *Pesti Hírlap* (Pester Nachrichtenblatt) widmete aus der Feder eines fachkundigen Journalisten eine ganze Kolumne der traurigen Nachricht. Rilke, der auf dem Joseph-Ring noch ein tadelloser Deutscher war, wurde in der Nähe des Berliner Platzes zu einem 'internationalen' Genius, zum verkörperten Sinnbild des Kosmopolitismus, zum dekadenten Künstler der l'art pour l'art, zum weitentfernten Pazifisten und Ästheteten, der die Schönheit vergöttere, zum letzten Mohikaner des dichterischen Elfenbeinturms; er sei also kein Mitglied mehr der Ady-Rilke-Kameradschaft. Nichts ist natürlicher, als daß Rilke der Avantgardistenzeitschrift *Magyar Írás* (Ungarische Texte) nach 'in gewissen Maßen schon den Anfang des Expressionismus' bedeutet habe. Rilke, der aus Prag kam und sich mit dem französischen Geist verlobte, war kein Prophet in seiner eigenen Heimat, aber er kann nach seinem Tode bei uns schon zum Propheten werden, dem Anschein nach findet in ihm jeder Geschmack und jede geistige Strömung den eigenen Propheten.“²⁷

1927 war das im Herbst 1919 gegründete politische und gesellschaftliche System, das mit dem Namen von Miklós Horthy verbunden war,

sowohl außen- wie innenpolitisch konsolidiert, und diese Konsolidierung rief auch in dem literarischen Leben die Bestrebung nach der Klärung der Frontlinien hervor. Das Jahr brachte eine Reihe von öffentlichen Diskussionen in der Presse. In einer die Gemüter am meisten erregenden Auseinandersetzung, die der in Siebenbürgen lebende Schriftsteller und reformierte Bischof Sándor Makkai auslöste, ging es um den bereits vor acht Jahren verstorbenen Dichter Endre Ady. In diesen Kämpfen suchte jede Gruppe nach Vorbildern und autoritären Ahnen. Die oben zitierte Glosse im ersten Jahrgang der in Szeged erscheinenden Zeitschrift *Széphalom* zeigt, daß Rilke zum Zeitpunkt seines Todes zu jenen Autoritäten gehörte, deren geistige Aneignung als ein wichtiges Argument neben der eigenen Sache galt.

Der zweite Weltkrieg verhinderte durch die Zerstörung des Verlagsgebäudes nicht nur die Auslieferung der ersten ungarischen Übersetzung des *Malte*-Romans, sondern auch die Fertigstellung eines geplanten Gedichtbandes, der Nachdichtungen auch von solchen Dichtern jüdischer Abstammung wie Miklós Radnóti (1909-1944), László Lukács (1906-1944) und István Vas (1910-1991) enthalten hätte, die mit eigenen Werken nicht mehr erscheinen durften. Radnóti und Lukács haben den Krieg nicht überlebt, beide wurden beim Arbeitsdienst ermordet. Am 19. März 1944 wurde Ungarn von den deutschen Truppen besetzt und die Kriegszensur verbot einige Monate später auch jene deutschsprachige Tageszeitung *Pester Lloyd*, die nach 1933 mehreren deutschen Emigranten Erscheinungsmöglichkeit und eventuell Zugang zu dem Publikum in Deutschland bot. Am 16. April 1944 brachte aber der *Pester Lloyd* noch das eine ganze Seite füllende Vorwort des geplanten Bandes. Daß der Dichter und Literaturhistoriker Dezső Keresztury, der zu dieser Zeit auch Redakteur beim *Pester Lloyd* war, dieses für eine ungarische Ausgabe geschriebene Vorwort in deutscher Sprache und unter einem Pseudonym veröffentlichte, hatte ebenfalls politische Gründe. Das von ihm dargestellte Rilke-Bild stand in krassem Gegensatz zur Existenz und Ideologie des Dritten Reiches, das nicht nur Ungarn, sondern früher auch Österreich überrannte. Keresztury nannte Rilke einen Österreicher, den Dichter eines Landes, das damals nicht existierte und sah in dessen Dichtung die Verkörperung einer Kultur, die von den Herrschenden in Zweifel gezogen wurde:

„Er war ein österreichischer Dichter, nicht nur der Abstammung und Erziehung nach, sondern auch in seinem Schaffen. Neben Grillparzer und Hofmannsthal drückte er am klangreichsten die innige, vornehm gedämpfte, in die halbdunkeln Winkel der Seele

zurückgezogene Gemütswelt des ehemaligen Österreichs aus, seinen zwischen den Polen Wissen und Ahnung, Mystik und Ironie, Erinnerung und Sehnsucht, Religion und Musik schwebenden Geist, seine edel-menschliche und traditionell kosmopolitische Kultur. Doch geht Rilkes Bedeutung über Österreich hinaus: er, der den größten Teil seines Lebens außerhalb seiner eigenen Heimat verbrachte, sprach zur Welt, und seine Stimme fand in der ganzen Welt Widerhall. Er war ein europäischer Dichter, der Dichter des geistigen Europas des verflossenen halben Jahrhunderts.“

Zwei Jahre später, 1946 als der ungarische *Malte* auf dem Büchermarkt erschien, kam auch ein anderes Buch heraus, die ungarische Übersetzung der *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* von Georg Lukács. Der marxistische Philosoph, der kurz vorher aus dem Moskauer Exil heimgekehrt war, galt zu dieser Zeit als eine unwiderlegbare Autorität. Desto schwerwiegender war seine Mißdeutung der Dichtung Rilkes. Er, der 1911 in seiner *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* Rilke bereits als Zeitdokument zitiert hatte²⁸, näherte sich in der ersten Hälfte der 40er Jahre, als er seine Studie *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus* schrieb, der Literatur von der Tagespolitik her und schüttete das Kind mit dem Bade aus. Als Hauptargument für seine Thesen griff er ein einziges Gedicht (*Der König von Münster*) aus dem Kontext des zyklischen Gefüges heraus und interpretierte die ironische Darstellung der ihres Grundes und ihrer Überzeugungskraft entbehrenden Macht als Ausdruck einer antidemokratischen und barbarischen Gesinnung, weil das bildliche Äquivalent dieser Macht eine historische Gestalt war, der revolutionäre Regungen zugeschrieben werden konnten. Seine ebenso globale wie ahistorische Schlußfolgerung lautete:

„Zu den hier bei George und Rilke ausgedrückten Gefühlen, zu der hier zum Vorschein kommenden barbarischen Gesinnung ist kein Kommentar vonnöten. Es genügt, darauf hinzuweisen, wie sie hier völlig auch ihr Niveau verloren haben, wie sie auf den geistigen und menschlichen Standpunkt jenes bössartigen Kleinbürgertums gesunken sind, das später das eigentliche Werbungsgebiet Hitlers abgab.“²⁹

Diese Auffassung von Lukács hatte langwirkende Folgen. In dem 1950 herausgegebenen Band der ausgewählten Gedichtübertragungen von Lórinç Szabó (1900-1957), einem der bedeutendsten ungarischen Übersetzer, durften zwar die Nachdichtungen der Gedichte *Das Karussell*,

Der Balkon erscheinen, aber in den biographischen Anmerkungen über die Dichter steht bei Rilke der folgende Satz:

„Seine Kunst wurde stark von dem reaktionären Mystizismus und dem zum Faschismus führenden bürgerlichen Aristokratismus beeinflusst.“²⁹

Was das Gedicht *Der König von Münster* betrifft, ist es in einen so schlechten Ruf geraten, daß Kosztolányis ungarische Nachdichtung erst in die 1988 erschienene Ausgabe der Sammlung *Moderne Dichter* aufgenommen werden durfte. Bei diesem ideologischen Hintergrund war nach 1948, als der Marxismus-Leninismus zur Staatsideologie wurde, jede Rilke-Veröffentlichung ein Verstoß gegen die herrschende Ideologie. Die Zusammenhänge waren manchmal sehr übertragen, kompliziert, vielleicht gar nicht bewußt, manchmal sogar auch alogisch. Genau zehn Jahre nach der kommunistischen Machtübernahme in Ungarn, 1958 durfte die erste Studie erscheinen, die Rilke seinem weltliterarischen Rang entsprechend würdigte. Der Autor war derselbe Dezsó Keresztury, der 1944 seine Rilke-Schrift im *Pester Lloyd* veröffentlichte, und er hielt es noch für nötig, Rilke gegen die Bezeichnung, den Faschismus vorbereitet zu haben, zu verteidigen. Die Veröffentlichung des Essays war einerseits eine harmlose Geste, die den Anschein erwecken sollte, daß das neue System auf den Totalitarismus verzichtet und auch die bürgerlichen Mitläufer (Rilke ebenso wie Keresztury) duldet. Andererseits kann die „Rehabilitierung“ Rilkes auf eine übertragene Weise auch als ein Seitenhieb auf Georg Lukács verstanden werden, der zwar 1956 zusammen mit Imre Nagy verhaftet, 1958 aber nicht hingerichtet wurde. In diesem Jahr startete der ehemalige Lukács-Schüler und 1958 stellvertretender Unterrichtsminister József Szigeti (nicht identisch mit dem Violinisten) den totalen ideologischen Kampf gegen Lukács und dessen Revisionismus.

Drei Jahre später, am 21. März 1961 wurde die erste Amnestie für die politischen Gefangenen nach 1956 sowie die Losung „Wer nicht gegen uns ist, ist mit uns“ verkündet, und wieder als Geste in der Kulturpolitik die zweibändige Rilke-Auswahl genehmigt. Rilke galt jetzt auch als Bahnbrecher für Franz Kafka, dessen Romane kurz nachher erscheinen durften: *Der Prozeß* 1963, *Das Schloß* 1964.

Als im Frühjahr 1968 die Demokratisierungsbestrebungen in der Tschechoslowakei im politischen Rat des Warschauer Paktes Auseinandersetzungen hervorriefen, vertraten die Parteileitung der SED (DDR) und die ungarische Parteileitung entgegengesetzte Positionen. In diesem Kampf unterlag die ungarische Partei, ungarische Soldaten nahmen an

dem Einmarsch in den Nachbarstaat ein, aber die Kulturpolitik vollzog seine kleine Rache: Lukács wurde in die Partei zurückgenommen, und das Bildungsministerium genehmigte bzw. wahrscheinlich bestellte die Anthologie für den Literaturunterricht an den Gymnasien, in der nicht nur Rilke, sondern auch Kafka und James Joyce mit Texten vertreten waren. (Gottfried Benn mußte noch ein Vierteljahrhundert warten und fand erst 1993 Aufnahme in das Schulbuch.) Seit 1968 war die Beschäftigung mit Rilke nicht mehr politisch belastet, es ist jedoch erstaunlich, wie sich die Zahl der Rilke-Bände in den Jahren des politischen Systemwechsels vermehrte, zwischen 1988, als in Anwesenheit von Imre Pozsgai, einem hohen Funktionär sich die spätere Regierungspartei als politische Organisation konstituierte, und 1991 sind fünf Rilke-Bände erschienen. Ob es auch hier tiefere Zusammenhänge gibt, wird man erst nach einem größeren zeitlichen Abstand feststellen können.

Die Anfänge der ungarischen Rilke-Rezeption waren politisch noch nicht vorbelastet, aber bereits die ersten Rezensionen waren dadurch gekennzeichnet, daß die Rezensenten auf irgendeine Weise eine bedeutende Rolle in der ungarischen Literatur spielten. Der Autor der am 5. März 1902 im *Pester Lloyd* erschienenen ersten Kritik war Leo Veigelsberg (1846-1907), der stellvertretende Chefredakteur der Zeitung. Er besprach sehr anerkennend Rilkes Drama *Das tägliche Leben*, er nannte Rilke einen bereits bekannten Lyriker und prophezeite ihm auch als Dramatiker Erfolg. Am 23. August 1903 brachte die literarische Wochenschrift *A Hét* (Die Woche), die später auch Kosztolányis erste Nachdichtung veröffentlichte, eine sachliche und lobende Kritik über die *Rodin*-Monographie. Der Rezensent war Géza Voinovich (1877-1952), der angesehene Literaturhistoriker und Nachlaßverwalter von János Arany, dem großen Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihm sagte der Name Rilkes wahrscheinlich nichts, aber die Art der Darstellungsweise, den Verzicht auf die Aufzählung der langweiligen biographischen Daten fand er sympathisch.

Der nächste Kritiker war Franz Ferdinand Baumgarten (1880-1927). Zur Zeit des Erscheinens seiner Besprechung im *Pester Loyd* (19. Februar 1908) über Rilkes *Neue Gedichte* war er noch ein junger Mann, der historische und kulturgeschichtliche Studien trieb. Er entstammte einer wohlhabenden Budapester jüdischen Familie mit deutscher Muttersprache, hatte aber ungarische Schulausbildung und einen Freundeskreis, zu dem auch Georg Lukács gehörte. Zwischen zwei Kulturen stand er vor der schwerwiegenden Entscheidung, sich in die eben erwachende ungarische Kultur einzuschalten, im ersten Jahrgang der 1908 gegründeten

Zeitschrift *Nyugat* veröffentlichte er noch einen Essay über *Renaissance-Probleme*, oder nach Deutschland zu gehen und deutscher Schriftsteller zu werden. Er entschied sich für die letztere Lösung und übersiedelte nach Berlin. Er verkehrte später auch mit Thomas Mann und fand mit seiner Monographie über Conrad Ferdinand Meyer auch in der deutschen Literaturwissenschaft Anerkennung. Testamentarisch gründete er jedoch einen Preis für ungarische Schriftsteller, und der Baumgarten-Preis war von 1929 bis 1948 der angesehenste literarische Preis in Ungarn. Die seelische Situation vor einer existenziellen Entscheidung machte ihn für Rilkes Dinggedichte besonders empfindlich. Seine Würdigung, die überhaupt die erste Kritik über die *Neuen Gedichte* war, verlor bis heute nicht ihre Gültigkeit. Sein folgender Satz könnte immer noch die prägnanteste Definition des Rilkeschen Dinggedichts sein:

„Er weiß in unserer Sprache zu erzählen, was den Dingen, die Menschenhand erschaffen, innewohnt an Bedeutung durch den Willen des Schaffenden und durch das Schicksal der darüber hinweggegangenen Jahre.“

Baumgarten entdeckte auch jene Züge in Rilkes Dichtung, die über die Praxis der französischen Symbolisten hinausführen:

„Neben dem Symbolischen und Vieldeutigen weiß der Dichter meisterhaft das Typische zu gestalten, gewisse Grundformen unserer Vorstellungswelt, die durch nichts Zufälliges, nichts allzu Individuelles getrübt sind, aber auch noch nicht zu leeren Begriffen geworden sind. Formen, wo noch alle kostbaren Untertöne mitschwingen und die anschaulichen Züge noch nicht verwischt sind. In herrlich geschlossener Prägnanz entsteht *Der König*, *Die Courtisane*, *Die Spitze* usw. vor unseren Augen. Es ist hier für gewisse Grundformen des Menschendaseins die reine Form herausgearbeitet, wie in Gemälden Giotto's die Geste des Trauerns oder in dem Orpheus des Puvis de Chavannes die Geste des Verzweifeln.“

Die nächste Schrift war bereits ein langer Essay von Dezső Kosztolányi. Er ist am 16. September 1909 im *Nyugat* erschienen, aber wie der bereits zitierte Brief an Babits zeigt, arbeitete Kosztolányi schon im Februar daran. So ist die Schrift ziemlich lang geworden, dreizehn Seiten in dem ziemlich großen Format, in dem damals auch *Die neue Rundschau* des S. Fischer Verlages erschienen ist. Kosztolányi sah den Höhepunkt von Rilkes Werk in den beiden Bänden der *Neuen Gedichte* und machte viele feinfühligte Beobachtungen. Er entdeckte die Ähnlichkeiten zwi-

schen dem *Stunden-Buch* und der Malerei der englischen Präraffaeliten, den Unterschied zwischen Rilkes Dinggedichten und den Dichtungen der französischen Parnassiens und wies auf die Bedeutung von Rodins Kunst für das dichterische Schaffen Rilkes hin:

„Die Skulptursprache, die kondensierte Steinrede ist mehr symbolhaft als der Stil anderer Kunstarten. Der erste eigenwillige Schritt Balzacs in der Richtung eines Unbekannten ist ein symbolhaftes Drama. Rodins Kunst ist ein feines, kokettes Spiel mit dieser Möglichkeit. Das gleiche ist auch die von Rilke. Auch er sieht sich selbst, die anderen und die Gegenstände in einem Augenblick, in einem sehr kurzen Augenblick. Dann hebt er sie aus der Welt der Veränderlichkeit heraus und stellt sie in den zeitlosen Palast der Ewigkeit.“³⁰

Jedoch war Kosztolányis Rilke-Bild, wie darauf hingewiesen wurde, glatter, undramatischer, impressionistischer als die Dichtung Rilkes. Eine Beobachtung Kosztolányis bestimmt aber bis heute die ungarische Rilke-Literatur, bereits er zählte Rilke zu der österreichischen Literatur, obwohl auch er das Gerücht über Rilkes slawischer Abstammung übernimmt. Gleich am Anfang seines Essays wies er Rilkes Dichtung der österreichischen, sogar der Wiener Lyrik zu:

„Österreich und vor allem Wien ist heute für die Weltlyrik von einer größeren Bedeutung als Paris, London oder das ganze Deutschland insgesamt. Hier kam eine seltene Differenziertheit zustande. Man weiß nicht wie und man weiß nicht warum, aber in Wien, in dieser durch die italienische Kultur durchdrungenen, in dieser von Italienern gebauten Musikstadt hat sich in den letzten Jahrzehnten die Essenz der Gefühle am meisten verfeinert. /.../ Die Wiener Lyrik ist nur ein Hinweis auf etwas Höheres, eine schwebende Geste, ein in das Mystisch-Unbekannte schreiendes Wort, das das Erstaunen eines Menschen erklärt, eines seltsamen Menschen in einer sehr seltsamen seelischen Situation. Sie stellt einen sonderbaren Augenblick dieses seltsamen Menschen, eine halb bewußte, halb unbewußte Stimmung dieses Menschen dar, eine Stimmung, die auszusagen fast ein Wagnis, fast eine Unmöglichkeit und Gottesversuchung ist. Sie erfaßt das Erstaunen dieser Stimmung, das Zurückschrecken, das gefrorene Erstarren und Entsetzen und die Schocks der Seele.“³¹

Abgesehen von Rilkes Prager Geburt konnte Kosztolányi 1909 kaum biographische Stützpunkte für Rilkes österreichische, geschweige denn

für dessen Wiener Zugehörigkeit haben, von Budapest aus spürte er jedoch den Unterschied zwischen der zeitgenössischen österreichischen und deutschen Kultur. Die Ungarn hatten am Anfang des 20. Jahrhunderts eine mehr als tausendjährige Beziehung zu den deutschen Fürstentümern, König- und Kaiserreichen und sie wußten besonders seit der Reformation unter den einzelnen Territorien zu unterscheiden. Österreich und die Habsburger wurden abgesehen von wenigen Ausnahmen nie global für deutsch gehalten. Ob einem das Deutsche oder das Österreichische näher stand war von Zeit zu Zeit, bzw. in der Generation Kosztolányis von Mann zu Mann unterschiedlich³², daß aber das Deutsche und das Österreichische nicht identisch sind, daran zweifelte niemand. Kosztolányi, der unter den Mitarbeitern des *Nyugat* eher die französische als die deutsche Orientierung vertrat, verband Rilke mit slawischen und romanischen (italienisch-französischen) Kulturelementen und feierte in ihm auch unausgesprochen jenen „europäischen Dichter“, zu dem Rilke in Kereszturys 1944 erschienenen Essay wurde.

Rilkes Österreichertum spielt auch in der neueren wissenschaftlichen Forschung eine wichtige Rolle. 1970 veröffentlichte die Germanistin Zsuzsa Széll in ungarischer Sprache ein kurzes aber sehr aufschlußreiches Buch unter dem Titel *Válság és regény* (Krise und Roman). Sie befaßte sich darin mit der Epik von Rilke, Kafka, Musil und Broch und untersuchte diese vorurteillos in ihrem Zusammenhang mit den gesellschaftlichen und geistigen Verhältnissen der zerfallenden österreichisch-ungarischen Monarchie. Sie beschränkte sich aber nicht nur auf die Darstellung der Verfallserscheinungen, sondern hob auch die Bedeutung der behandelten Autoren in jener Neugestaltung der epischen Formen hervor, die den Roman zum Ausdruck der Probleme des Menschen im 20. Jahrhundert befähigte. Auch der Autor des vorliegenden Berichtes arbeitet seit vielen Jahren an einem Rilke-Buch, das Rilkes Leben und Werk in ihrem Zusammenhang mit den sozialen und geistigen Verhältnissen Österreich-Ungarns untersucht. Teilergebnisse dieser Forschung sind bereits in verschiedenen Publikationen erschienen³³.

Mit Kosztolányis Essay erreichte die ungarische Rilke-Rezeption den ersten und vielleicht den absoluten Höhepunkt. Die Literatur über Rilke ist ziemlich spärlich. Hier und da erscheinen Rezensionen über deutschsprachige und ungarische Publikationen, manchmal auch längere Essays. Der in unseren Tagen wieder entdeckte Philosoph und Schriftsteller Béla Hamvas (1897-1968) würdigte 1936 in dem von Karl Kerényi herausgegebenen Jahrbuch *Sziget* (Insel) die Briefe Rilkes, aber Übersetzer und Verleger fanden die Briefe nicht. Grund dafür kann die ziemlich große

Verbreitung der Kenntnis der deutschen Sprache in Ungarn sein. Die überwiegende Mehrheit der Intelligenz las deutsch und bis 1948 brauchte man keine große Mühe, deutschsprachige Bücher in Budapest zu kaufen. Auch das Schrifttum über Rilke hatte erst nach 1948 kenntnisvermittelnde Funktion. In der neueren Zeit erfüllten in erster Linie die Übersetzer und Dichter Ágnes Nemes Nagy und Ede Szabó diese Aufgabe. Besonders wichtig ist in dieser Hinsicht die Tätigkeit des leider früh verstorbenen Ede Szabó, der nicht nur die Textausgaben redigierte, sondern 1966 einen längeren Essay und 1979 ein ganzes Buch über Rilke veröffentlichte. Seine gewissenhafte und aus den Briefen reichlich zitierende Biographie ist in einer volkstümlichen Schriftenreihe des Europa-Verlages erschienen, die nach dem Muster der rororo-Monographien Schriftstellerporträts in „Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“ enthält. Dieser, leider in nur 5000 Exemplaren gedruckte Band ist heute die wichtigste Quelle für den ungarischen Leser, wenn er sich über Rilke orientieren will.

Die Wirkung Rilkes auf die ungarische Dichtung

Dieser vielschichtige und schwer erfassbare Fragekomplex kann heute und hier nur andeutungsweise behandelt werden. Es fehlen sowohl die zuverlässigen Methoden wie auch jegliche Voruntersuchungen. Konkrete, philologisch nachweisbare Übernahmen oder Entsprechungen in der Lyrik ungarischer Dichter sind sehr selten. Am meisten sind Rilkes Spuren in Kosztolányis Dichtung wahrzunehmen. In seinem lyrischen Werk, das im Umfang etwa dem von Rilke entspricht, kann man die Wirkung des um zehn Jahre älteren Prager Dichters in den verschiedensten Schichten entdecken. Am eindeutigsten ist sie bei jenen drei Gedichten, bei denen Kosztolányi im Untertitel angibt: „A la manière de Rainer Maria Rilke“, diese sind das Gedicht *Népszónok. Pillanatkép 1918* (Volkstribun. Momentanaufnahme 1918), bzw. zwei andere, die der Autor selbst Parodien nennt: *Lhewine* und *Szinésznő a ravatalon* (Schauspielerin auf der Bahre).³⁴ Die nächste Schicht bilden die thematischen Einflüsse. Auch diese sind ziemlich vielseitig. Sie sind erfassbar einerseits in der Darstellung der verelendenden Wirkung der Großstadt, wie in dem Gedicht *A nagyvárosban éltem, hol a börzék* aus dem 1924 erschienen Band *Klagen eines traurigen Mannes (A bus ferfi panaszzai)*. Die Anfangsverse lauten in der Nachdichtung von Martin Rimané wie folgt:

Ich lebe in der Großstadt, wo zur Stunde,
 wenn höher zum Zenit die Sonne steigt,
 die Börse brüllt und mit verzerrtem Munde
 der Spekulant die gierige Fratze zeigt.
 Zur alten Zeit sah man beim Glockenläuten
 die Bauern auf den Feldern niederknien.
 Doch anders betet man in unsern Zeiten:
 Man schreit nach Geld mit hartgesottnem Sinn.
 Wer Gott anruft, der meint den Gott der Zahlen;
 man fiebert, geht es um Verkauf und Kauf.
 So, wie die Kurse steigen oder fallen,
 gehen sie unter, tauchen wieder auf.
 Schiffbrüchigen gleich, wenn sie die Konkurrenten
 zur Tiefe reißen — wie im Krampf verkrallt
 sieht man sie ringen —, Sohn und Vater könnten
 sich so erwürgen, gnadenlos und kalt.
 Was wissen sie von einem Bienengarten im Mittagsfrieden! /.../³⁵

In anderen Fällen erinnern die Überschriften, die substantivierten Partizip-Präsens-Formen, wie *Az ivó* (Der Trinkende) oder *Az alvó* (Der Schlafende)³⁶ an Rilke. Bei diesen letzteren wird wohl Kosztolányi selbst das Epigonenhafte gespürt haben, denn er hat sie nie veröffentlicht. Manchmal gelingt Kosztolányi ähnlich wie Rilke ein Ding etwa *Die Fahne* (*A zászló*) zum Träger menschlicher Haltung zu verwandeln, aber er schließt das Gedicht mit einer zu eindeutigen Identifikation, die Rilke fremd ist:

Fahne

Nur Stock und Stoff und
 doch nicht Stock und Stoff nur:
 Nein, Fahne!

Stets redet sie,
 stets flattert sie,
 stets fiebert sie.
 Denn sie ist immer außer sich.
 Über den Straßen,
 hochschwingend zu Höhen
 hin in die Himmel
 was zu verkünden
 restlos begeistert!

Auch wenn man sie inzwischen übersieht,
 wenn alles schläft —
 bei Tag und Nacht ununterbrochen.
 Sie ist davon schon blaß und abgemagert,
 steht, wie ein schwächtiger Apostel, eifernd
 auf unsres Daches First,
 ringt ohne Pause dort mit Sturm und Stille —
 zu niemands Nutz, doch stetig hoheitsvoller, stolzer,
 weht sie
 und spricht.

So Seele, sei! Auch du! Auch du!
 Sei nicht nur Stock und Stoff:
 Sei Fahne!

Nachdichtung von Heinz Kahlau³⁷

Am nächsten kam Kosztolányi zu der Sicht- und Darstellungsweise der *Neuen Gedichte* in dem 1912 erschienenen Sonett *A lány a sötét szobába megy* (Das Mädchen geht in ein dunkles Zimmer), in dem er das das Mädchen beherrschende Gefühl, die erwachte Liebe, auch auf seine dingliche Umgebung übertragen kann. Es gibt auch solche Fälle, in denen die Rilkesche Wirkung sehr schwer nachweisbar ist, denn sie erzeugt nur oberflächliche und nicht wesentliche Ähnlichkeiten. Ein solcher Fall ist der Band *Egy szegény kisgyermek panaszzai* (Klagen eines armen kleinen Kindes, 1910), der gleich wie *Das Stunden-Buch* aus unbetitelten, strophisch nicht regelmäßig gegliederten aber gereimten Monologen besteht; der Anlaß der Monologe und das Verhältnis des lyrischen Subjekts, des Rollensichs zur Welt, die es wahrnimmt, sind aber ganz anders. Was das arme Kind mit Rilke gemeinsam hat, ist die innige, vertraute Beziehung zu den unauffallenden, alltäglichen Gegenständen, die bei Kosztolányi ähnlich wie bei Rilke Zeugen und Träger menschlicher Schicksale sind. Die Wirkung Rilkes berührt jedoch einen kleinen Teil von Kosztolányis Lyrik, denn der ungarische Dichter am Anfang des 20. Jahrhunderts hatte, wie darauf bereits im Zusammenhang mit Kosztolányis Nachdichtungen hingewiesen wurde, ein anderes Lebensgefühl als sein deutschsprechender Prager Zeitgenosse.

Die Wirkung Rilkes ist in den 20er und 30er Jahren in der ungarischen Lyrik Siebenbürgens konkreter zu ertappen. Mit der Suche nach einer eigenen transsilvanischen Identität ist das Zugehörigkeitsgefühl zu der größeren Gemeinschaft des Ungartums locker geworden, und dieser Zustand des Zwischen-den-Nationen-Stehens machte die Dichter für

onthologische Erkenntnisse empfänglicher. Am eindeutigsten kommt diese Einstellung in der Lyrik von Jenő Dsida (1907-1938) zur Geltung. Dsida, auf dessen frühe Dichtung bereits die Expressionisten einwirkten (er übersetzte auch Trakl und Toller), ließ sich durch Rilke weniger formal, eher gedanklich befruchten. Am direktesten ist dieser Einfluß in seinem ersten Gedichtband *Leselkedő magány* (Lauernde Einsamkeit, 1928). In seinem Gedicht *Eltűnő vonalak* (Verschwindende Linien) übernimmt er von Rilke die Begriffe des „großen“ und „kleinen Todes“:

A nagy halál színe előtt
elhallgatnak az apró halálok,³⁸

[Angesichts des großen Todes
verstummen die kleinen Tode]

In einem anderen Gedicht *Túl a formán* (Jenseits der Form) lehnt er sich an Rilkes neunte *Duineser Elegie* an und bestimmt die Aufgabe seiner Dichtung in der richtigen Benennung der Dinge wie „Haus“, „Ofen“, „Blume“, „Frau“, und „Gott“. Sein zweiter und dritter Gedichtband *Nagycsütörtök* (Gründonnerstag, 1933) und *Angyalok citeráján* (Mit der Zither der Engel, 1938) sind wie die zwei Pole der Elegien, Klage und Rühmung, nach der Klage über die Krankheit der Welt und die Ohnmacht des Menschen in dem Zyklus *Gründonnerstag* schlägt seine Dichtung in den zwei längeren lyrischen Verserzählungen, besonders in der in Hexametern geschriebenen Idylle *Kóborló délután kedves kutyámmal* (Ein Nachmittag mit meinem lieben Hund beim Schlendern) in ein Preislied des Irdischen.

In der dritten Generation, die durch ihre Nachdichtungen am meisten für die Popularisierung des wahren Rilke gemacht hat, kommt seine Wirkung auf eine sehr übertragene Weise in dem hie und da auftauchenden Naturgedicht zum Vorschein. Dieses typische Genre der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts, das seine Höhepunkte in der Dichtung von Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann erreichte und bei dessen Entstehung die Gedichte des späten Rilke eine wichtige Rolle spielten, kommt in der ungarischen Lyrik eigentlich selten vor, aber jenes Gedicht, das Ágnes Nemes Nagy an die Spitze ihrer *Gesammelten Gedichte*³⁹ stellte und mit dem auch die deutschsprachige Auswahl in der Nachdichtung von Franz Fühmann beginnt, kann für ein typisches Naturgedicht gehalten werden, denn in ihm wird die Natur auf eine solche Weise beschrieben, daß sie Quelle für menschliche Kraftansammlung sein kann:

Die Bäume

Bäume im Frost. Ihr Schüler sein.
Rauhreif hüllt bis zum Fuß sie ein.
Ein Vorhang, der sich nicht bewegt.

Erlernen muß man jene Säume,
wo der Kristallglanz sich beschlägt
und der Baum in den Nebel schwimmt
wie ein Leib in Erinnerungen.

Unten der Fluß, der sich nicht regt,
der Ente stummer Flügelschlag
und die blindweiße, blaue Nacht,
drin Dinge mit Kapuzen stehen.
Erlernen muß man, was die Bäume
schweigend vollbringen Tag um Tag.⁴⁰

Während Rilkes Spuren in der ungarischen Lyrik nur schwer und unsicher erfassbar sind, sind seine Dichtung und seine Gestalt in den verschiedenen Äußerungen ungarischer Dichter und Schriftsteller ständig und ununterbrochen anwesend. In Memoiren, Reiseberichten, Interviews und „Festreten“ begegnet man seinem Namen immer wieder. Er wird zitiert und auf ihn wird berufen, wie auf ein gemeinsames Gut, das einem jeden gehört. Sándor Márai (1900-1989), der bedeutende Romancier der 30er und 40er Jahre, glaubt, wenn er 1936 den Pariser Straßenlärm den Lesern vorstellen will, das am besten mit einem Zitat aus dem *Stunden-Buch* („Die Städte aber wollen nur das ihre ... und lärmten lauter mit Metall und Glas“) zu erreichen⁴¹. Im April 1972 berichtet der lyrische Dichter János Pilinszky (1921-1981) den Lesern der katholischen Zeitung *Uj Ember* (Neuer Mensch) über seinen Spaziergang im Pariser Jardin des Plantes und stellt sich vor, wie Rilke unter demselben Baum auf derselben Bank den Panther oder die Flamingos beobachten konnte.⁴⁰ Es gibt einen Satz Rilkes, den Pilinszky in seinen Aufsätzen und Interviews fast leitmotivisch, aber leider immer nur ungarisch und ohne Quelle zitiert: „Rettenetes, hogy a tényektől sohasem tudhatjuk meg a való-ságot.“ (Es ist schrecklich, daß uns die Fakten ewig daran hindern, die Wahrheit zu erfahren.)⁴³

Ein anderer Satz, ein berühmter aus der ersten *Duineser Elegie* „Ein jeder Engel ist schrecklich“ scheint bei einem anderen Schriftsteller aus der jüngeren Generation leitmotivisch zu werden: Dieser ist der auch in

Deutschland viel gelesene Romancier Péter Esterházy (geb. 1950), der mit einer außerordentlichen sprachlichen Raffiniertheit fremde Texte, entstellte Zitate in seinen Werken zu einer Einheit verschmilzt. Der zitierte Satz taucht bereits in seinem 1981 erschienen Roman *Függő* (Anhänger) auf⁴⁴. 1987 hielt er im Theater an der Wien die Rede zur Eröffnung des Studienjahres 1987/1988 des „United World College of the Adriatic“. Diese Rede ist dann im Februar-März-Heft der *Literatur und Kritik* unter dem Titel *Die Festrede*, mit dem Untertitel *Eine Festrede*, erschienen. Der Schluß dieser von Hans-Henning Paetzke ins Deutsche übersetzten Rede lautet:

„Unsere Chancen sind gering, aber es gibt sie.

Und noch etwas: Schenkt dem Festredner nicht allzuviel Glauben, alle sind sie Schurken, Schurken der Zeit und ihrer selbst. Wer freilich aus Duino/Tibet kommt, der weiß ohnehin: Ein jeder Festredner ist ... schrecklich. Und ein Engel.“⁴⁵

Anmerkungen

1. Der Verfasser dieses Berichtes promovierte 1976 mit der auf Ungarisch geschriebenen Dissertation „Die Wirkung von Rainer Maria Rilkes Dichtung in Ungarn“. Noch im selben Jahr erschien in: *Literatur und Kritik* (H. 110, 1976, S. 577-583) eine kleine Kostprobe aus dem gesammelten Material. Eine ausführlichere deutsche Zusammenfassung des Themas wurde in: *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* (Jg. 21, H. 3-4, 1979, S. 387-400) veröffentlicht. Die dort publizierten Angaben scheinen aber in der Rilke-Literatur weiterhin unbekannt zu sein, deshalb werden diese Dokumente hier wiederholt abgedruckt. Der erste Teil des hier vorliegenden Berichtes, der die persönlichen Beziehungen behandelt, ist größtenteils identisch mit dem Text in *Acta Litteraria* (S. 387-393.) Die Rezeptionsgeschichte mußte wegen der zahlreichen Rilke-Veröffentlichungen der letzten 15 Jahre völlig umgearbeitet werden.
2. Zu Biographie und Werk von Josef Müller vgl.: JOSEPH KÜRSCHNER: *Deutscher Literatur-Kalender auf das Jahr 1887*. Berlin; Stuttgart 1887, S. 214, JÓZSEF SZINNYEI: *Magyar írók élete és munkái*. Bd. 9. Budapest 1903, S. 459, WOLFGANG BINAL: *Deutschsprachiges Theater in Budapest*. Wien 1972, S. 993.
3. RAINER MARIA RILKE: *Briefe, Verse und Prosa aus dem Jahre 1896*. Hrsg. von RICHARD VON MISES. New York 1946, S. 21.
4. Pester Lloyd, Morgenblatt, Beilage, 6. Dezember 1881, S. 1.
5. RAINER MARIA RILKE: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Unter Mitarbeit von NIKLAS BIEGLER besorgt durch RATUS LUCK. Frankfurt am Main 1975, S. 269-270.

6. RAINER MARIA RILKE: Die Briefe an die Gräfin Sizzo. Hrsg. von INGEBORG SCHNACK. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1977, S. 43-44.
7. Wie Anm. 3, S. 28-29.
8. ZSÓFIA DÉNES: Rainer Maria Rilke-nél (Bei R. M. Rilke). In: Világ, Jg. 5, Nr. 169, 19. Juli 1914, S. 9-10.
9. ERZSÉBET VEZÉR: Ady Endre. Élete és pályája. Budapest 1969. S. 283.
10. JÓZSEF SZIGETI: Zwischen den Saiten. Sechs Jahrzehnte als Geiger in einer sich wandelnden Welt. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Alexander J. SEILER. Vom Autor durchgesehene und ergänzte Ausgabe. Zürich; Stuttgart; Wien 1962, S. 115.
11. ZOLTÁN FRANYÓ: Rilkevel ötven év előtt (Mit Rilke vor fünfzig Jahren). In: Z. FRANYÓ: A pokol tornácán. Cikkek és krónikák 1912-1968. Bukarest 1969, S. 463-478.
12. RAINER MARIA RILKE 1875-1975. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. Ausstellung und Katalog von JOACHIM W. STORCK in Zusammenarbeit mit EVA DAMBACHER und INGRID KUSSMAUL. München 1975, S. 239.
13. z. B. am 5. März 1922 über den Rezitationsabend von Vilma Balogh und am 16. November 1923 über den Abend von Piroska Szabados und Odön Palasovszky.
14. Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke in Ungarn. Bibliographie. Hrsg. von FERENC SZÁSZ. Budapest 1980. (= Budapesti Beiträge zur Germanistik 7.)
15. DÉNES FARKASFALVY: Rilke nyomában. Műfordítások. (In Rilkes Spuren. Gedicht-übertragungen). Budapest 1990. S. 10.
16. RILKE versei (Rilkes Gedichte). Ausgewählt von EDE SZABÓ. Budapest 1983. 403 S. (= Lyra mundi)
17. DEZSÓ TANDORI: Föld és vadon. Válogatott versfordítások (Erde und Wildnis. Ausgewählte Gedichtübertragungen). Budapest 1978.
18. ISTVÁN CZÉMESTER; ENDRE FÜLEI-SZÁNTÓ: Német nyelvkönyv a gimnáziumok III. osztálya számára. Budapest 1968.
19. Szöveggyűjtemény a XX. század világirodalmából a középiskolák IV. osztálya számára. Hrsg. von LÁSZLÓ KÉRY. Budapest 1968.
20. GYULA SZANYI: Német nyelvkönyv a gimnázium III. osztálya számára. Budapest 1981.
21. ZSIGMOND RITÓK; MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK; ANDRÁS VERES: Irodalom a gimnázium I. osztálya számára. Budapest 1979.
22. ÁRPÁD TÓTH: Örök virágaink. Tóth Árpád versfordításai angol, francia és német lírikusokból. Budapest 1923.
23. BABITS, JUHÁSZ, KOSZTOLÁNYI levelezése. Hrsg. v. GYÖRGY BELIA. Budapest 1959. S. 189.
24. RAINER MARIA RILKE: Klage. in: RAINER MARIA RILKE: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit RUTH SIEBER-RILKE besorgt durch ERNST ZINN. 2. Bd. Frankfurt am Main 1956, S. 84.

25. Hier zitiert nach der umgearbeiteten Fassung in: Irodalmi miniatürök. Második sorozat (Literarische Miniaturen. Zweite Serie). Hrsg. von MARCELL BENEDEK. Budapest 1921. S. 77.
26. In: Nyugat, Jg. 2, 1909, 2. Halbbd. S. 302.
27. In: Széphalom, Jg. 1, H. 4-6, 1927, S. 208.
28. GYÖRGY LUKÁCS: A modern dráma fejlődésének története (Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas). Budapest 1911, 1. Bd. S. 140.
29. Hier zitiert nach der deutschen Ausgabe GEORG LUKÁCS: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Berlin 1953, S. 120.
30. Wie Anm. 25, S. 73.
31. Wie Anm. 26, S. 302.
32. Vgl. FERENC SZÁSZ: Die österreichische Literatur in den ersten Jahrgängen der ungarischen literarischen Zeitschrift „Nyugat“. In: Literatur und Literaturgeschichte in Österreich. Sondernummer der Zeitschrift Helikon. Budapest; Wien 1979, S. 165-172.
33. FERENC SZÁSZ: Rainer Maria Rilke oder der Versuch, Kakanien zu entfliehen. In: Rainer Maria Rilke und Österreich. Hrsg. von JOACHIM W. STORCK. Linz 1986, S. 17-24, Brücke zwischen den Kulturen. Kulturvermittelnde Absichten des jungen Rilke. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft, H. 13, 1986, S. 29-38, „Ich bin fast ohne Kultur“. Zum Erbverständnis von Rilke und Hofmannsthal. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik, Hrsg. von ANTAL MÁDL und WERNER GOTTSCHALK. Budapest; Bonn 1992, S. 139-147. „ein erwachtes, geschaffenes Wort“. Über Rainer Maria Rilkes Sprachverständnis. In: Im Zeichen der ungeteilten Philologie. Festschrift für Prof. Dr. sc. Karl Mollay zum 80. Geburtstag. Hrsg. von PÉTER BASSOLA, REGINA HESSKY und LÁSZLÓ TARNÓI. Budapest 1993, S. 355-368.
34. DEZSÓ KOSZTOLÁNYI: — összegyűjtött versei (Gesammelte Gedichte). Hrsg. von BALÁZS VARGA. Budapest 1962, 2. Bd. S. 232, 376-377.
35. In: Ungarische Dichtung aus fünf Jahrhunderten. Hrsg. von STEPHAN HERMLIN und GYÖRGY MIHÁLY VAJDA. Budapest 1970, S. 213.
36. Wie Anm. 34, S. 210, 225.
37. In: Ungarische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Hrsg. vom Verband Ungarischer Schriftsteller in Zusammenarbeit mit PAUL KÁRPÁTI. Berlin; Weimar 1987, S. 59-60.
38. JENŐ DSIDA: Összegyűjtött versek és műfordítások (Gesammelte Gedichte und Gedichtübertragungen). Hrsg. v. von LAJOS SZAKOLCZAY. Budapest 1983, S. 94.
39. ÁGNES NEMES NAGY: A Föld emlékei. Összegyűjtött versek (Erinnerungsstücke der Erde. Gesammelte Gedichte). Budapest 1986, S. 5.
40. ÁGNES NEMES NAGY: Dennoch schauen. Gedichte. Nachgedichtet von FRANZ FÜHMANN. Leipzig 1986. S. 7. (= Insel-Bücherei Nr. 1068)
41. SÁNDOR MÁRAI: Napnyugati őrzár (Streifwache im Abendland). Budapest 1936, S. 76.
42. JÁNOS PILINSZKY: Tanulmányok, esszék, cikkek (Studien, Essays, Artikel). Hrsg. von ZOLTÁN HAFNER. Budapest 1993, 2. Bd. S. 212.

43. ebenda 1. Bd. S. 187, 2. Bd. S. 120, 138, 335 und in JÁNOS PILINSZKY: Beszélgetések (Interviews). Hrsg. von ZOLTÁN HAFNER. Budapest 1994, S. 141, 149, 176, 203.
44. PÉTER ESTERHÁZY: Függő — bevezetés a szépirodalomba (Anhänger — Einführung in die schöngeistige Literatur). Hrsg. und erläutert von JÓZSEF JANKOVICS. Budapest 1993, 36.
45. In: Literatur und Kritik, H. 221-222, 1988, S. 7.

RÜDIGER GÖRNER

Die Entzeitlichung der Geschichte im Ding

Rilke, die „Idee Ungarn“ und das Amt des
„Erb-Kron-Hüters“

I

Das jeweilige Verhältnis zum Ding hat immer schon die spezifischen Stilmerkmale einer Epoche geprägt. An den Dingen schieden sich die Geister, an der Frage, ob und wie Gegenstände zu beseelen seien, ob durch reine, die Materie vergeistigende Formarbeit, ob durch Verinnerlichung oder bloße Betrachtung der Materie selbst.

Virulent wurde diese Frage für Künstler und Philosophen besonders in Zeiten, die Umbrüche ahnen ließen oder bereits von ihnen bestimmt waren, in Zeiten, in denen die Geschichte beschleunigt erschien und die Anhaltspunkte von einst in Strudel gerieten.

Der Expressionismus hatte es gewagt, auch die Dinge selbst mit dichterischen Mitteln zu beschleunigen, sie in einen ästhetischen Aggregatzustand zu versetzen, Hüte durch Gedichte fliegen und Brunnen bersten zu lassen, bevor der Krug brach, der zu ihnen gehen wollte.

Die Dinge als poetische Phänomene. Begrifflichkeit und Methodik, bis heute gebraucht, um die Dingwelt innerhalb und außerhalb des Gedichts zu beschreiben, hatte Edmund Husserl um 1913 in seinen *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* entwickelt; die Vorstufen der *Ideen* reichen in die Zeit zurück, als Rilke an den *Neuen Gedichten* arbeitete. Husserl notierte: „Was die Dinge sind, ... das sind sie als Dinge der Erfahrung“,¹ der tatsächlichen wie der potentiellen. Auch, so wäre zu ergänzen, der poetischen.

Dieser Hinweis will nicht bloßer Einfluß-Philologie das Wort reden, sondern auf das Zeittypische hinweisen, das in Rilkes fruchtbarer Auseinandersetzung mit der Welt der Dinge zum Ausdruck kam. Nach Husserl dient die Konzentration auf das Phänomen, das Ding, der Selbstbesinnung, auch der Selbstverständigung. Diese „Konzentration“ wurde

für ihn gleichbedeutend mit „Reduktion“ des vagen Über-Blicks auf die genaue Erfassung der Wesens-Kerne, des Essentiellen im Dasein, das sich eben auch als erfahrbares Ding zeigen kann.²

Für den Dichter ist dabei noch mehr am Werk: In erster Linie nicht Analyse, sondern Sprachformung: Reduktion bedeutet für ihn Intensitätsgewinn. Und Ding-Erfahrung führt schließlich zur Introspektion, zum Blick in die Dinge.

II

Staunenswert, wie Rilke in einem Brief aus dem Sommer 1922 nahezu alle Aspekte seines Ding-Bewußtseins versammeln und in einem mythisch-politischen Symbol, der Stephans-Krone, neuartig konkretisieren konnte. Diese im Brief an die Gräfin Sizzo zur Apotheose gesteigerte Ding-Erfahrung erscheint als mächtiges Erinnerungs-Bild:

„Noch weiß ich die besondere Art Herzklopfen, die mich (vor so viel Jahren! 1895, ich glaube) in Pest überfiel, als Sie, die Krone, in den Festtagen der Milleniums-Feier, in ihrer eigenen Karosse ruhend, langsam, gegen Ofen hinauf an mir vorüberfuhr.“³

Das Ding als Souverän, dessen Symbolkraft auf keinen leibhaftigen Monarchen mehr angewiesen scheint. Sie, die Krone — Rilke wählte den Großbuchstaben für dieses in Anrede gebrauchte Personalpronomen, sie steht gleichsam für alle symbolfähigen Dinge, darf aber ihrerseits besondere Ansprüche geltend machen: In diesem Ding habe sich Ungarn, so Rilke in einem Ton unverhohlener Begeisterung, seinen Mythos, seine Tradition, das „Unbegreiflichste der Macht“ rein erhalten.

Nach den Jahren der Ernüchterung über die Verhältnisse in Deutschland und Österreich wollte Rilke sich hier offenbar den Luxus erlauben, einen Brief lang wenigstens, zu idealisieren in Sachen *rei publicae*: „Die Stephans-Krone wäre gewissermaßen der Akkumulator dieser ins Unantastbare und Gemeinsame hinein gesparten Kraft“.⁴ Nun die entscheidende Folgerung, die abermals den Ding-Dichter der *Neuen Gedichte* verrät, ja, glauben macht, daß er sich selbst an sein Ding-Dichten erinnern wollte: Sie, die Stephans-Krone, „**sie denkt**, es denkt in ihr wie in einem goldenen Haupte ...“.⁵

Rilke spricht hier von der Verselbständigung des Dings, seiner Bedeutung und Wirkung. Daß wir im Lichte unseres Wissens — oder leidgeprüften Erfahrung — Nöte haben mit einer politischen Macht, die sich

angeblich „rein“ erhält in ihren ästhetischen Symbolen, daß wir stattdessen für die Antastbarkeit der „gesparten“ Kraft, der Tradition, plädieren müssen und nicht wie Rilke für ihre Unantastbarkeit, liegt auf der Hand. Und die „große verschwiegene Idee“ als Staats-Mitte kann uns heute nur noch verdächtig erscheinen.

Diese idealistisch aufgeladene Mitte stand jedoch im Gegensatz zu jener „leeren Mitte“, die in den *Neuen Gedichten* Ort des „Umschlags“ gewesen war, etwa in Rilkes Gedicht *Der Platz*. Hierin „ist der Platz, das ursprüngliche Handelszentrum der alten Stadt Furnes, zur funktionslosen Mitte geworden, die ihren Sinn als Sammelpunkt für alle Tätigkeit der Stadtbewohner verloren hat.“⁶

Nun stilisierte Rilke die Stephans-Krone zum Idee-Ding — mitten im Staat Ungarn, zum Ordnungsprinzip und Identifikationsobjekt. Um Ungarns oder um Rilkes Willen? Diese Frage ist umso berechtigter, als der Dichter den Sinn dieser Erinnerung schließlich doch entschieden persönlich deutet:

„Gäbe es nicht“, fragt er sich und Gräfin Sizzo, „bei so viel Beziehung zum Ding, zum gesteigerten, bedeutenden, zum endgültigen Ding, für unser-einen nur das **eine** Amt, wenn es ein völlig entsprechendes sein sollte: das des Erb-Kron-Hüters ...?“⁷

Diese Äußerung ist kurios, enthüllend, aber keineswegs ironisch, sondern zutiefst ernst gemeint. Für diesen Ernst sorgten die nachwirkenden, erst wenige Monate vor diesem Brief fertiggestellten *Duineser Elegien*, die *Sonette an Orpheus* und *Der Brief des jungen Arbeiters*, nicht minder die Stimmung in Muzot selbst. Nein, dieses Amt des Erb-Kron-Hüters schien ihm gemäß, 1896 wie 1922. Seine Spracharbeit am Ding, die dazwischen lag, legitimierte ihn dazu. Kann jedoch ein Erb-Kron-Hüter auch Sachwalter der Verwandlung sein? Ist nicht das „endgültige Ding“ **per definitionem** ein Widerspruch, ein Gegenstück zum „Wolle-die Wandlung“ orphisch inspirierter Metamorphose?

Das Amt des Erb-Kron-Hüters, des Siegelbewahrers der Dinge klingt nach einer entschieden konservativen Aufgabe. Das Hüten des Ererbten im Ding scheint wenig gemein zu haben mit dem Pathos der Veränderung, das Rilke dem *Archaischen Torso Apollos* einst so überraschend abgewinnen konnte.

Wandel ist nicht in allem, nicht in der „Rosenschale“ der *Orpheus-Sonette*, nicht in der Leier. Wandlungsfähig sind die Zusammenhänge, die Wortbedeutungen und vor allem das, was im Innern geschieht.

Entsprechend wäre zu fragen, was im Innern des Erb-Kron-Hüters, vor sich geht. Was vermag der Hüter eines Dings, das wie Rilkes Stephans-Krone selbst zu „denken“ versteht und den Betrachter aktivieren kann? Fragen, Stoff für ein ungeschriebenes, in besagtem Brief aber umschriebenes Gedicht.

Die nun folgende Bemerkung Rilkes deutet an, daß er eine Analogie zu erkennen glaubte zwischen dem autonomen, „endgültigen Ding“ namens „Stephans-Krone“ und dem Château de Muzot: „... die Mitternacht auf Muzot bringt es wirklich zuweilen zu einer fühlbaren Überlegenheit der mit ihrer Vergangenheit beschäftigten Dinge und Mauern ...“.⁸ Rilke bewohnt diese im Turm dinggewordene Vergangenheit, lebt im Innern eines überlegenen Dings. Darin freilich gelingt ihm, Zeit wiederzufinden, konkret das Spectaculum der Tausendjahrfeier im Budapest des Jahres 1896. Erst im Rückblick, nicht in den überlieferten unmittelbaren Briefzeugnissen jenes Jahres zeigt sich ihm die Krone als das absolute Ding.

Klärend kann hier abermals ein Hinweis auf Husserl sein und dessen phänomenologische Analyse des Erinnerungsvorgangs.

„Die Erinnerung hat ihre eigene Art der Inadäquatheit darin,“ schreibt Husserl, „daß sich mit wirklich Erinnerungtem Nichterinnertes vermengen kann, oder daß sich verschiedene Erinnerungen durchsetzen und als Einheit einer Erinnerung ausgeben können, während bei der aktualisierenden Entfaltung ihres Horizonts die zugehörigen Erinnerungsreihen sich trennen ...“.⁹

Was Husserl hier als „Inadäquatheit“ konstatiert, die Diskrepanz zwischen Geschehenem und Erinnerungtem, kann in ästhetischer Hinsicht als Quelle der künstlerischen Produktion angesehen werden. Phantasien durchsetzen in der Erinnerung das faktisch Geschehene, das seinerzeit freilich auch nur ausschnittshaft wahrgenommen werden konnte.

Husserl bemerkte, daß allzu drastische Inadäquatheit beim Erinnern zu einem „Explodieren des Erinnerungsbildes“ führen könne, zur Unmöglichkeit, die zu divergenten Erinnerungsteile wirklich zu verarbeiten. Das Gegenteil beweist freilich Rilkes Brief. Sein Erinnern kondensiert die Bilder; das Erinnern selbst verdinglicht sich — zum konzisen interpretationsfähigen Bild.

Auch aus einem anderen Grund ist dieser Brief von besonderer Bedeutung. Nennt er doch auch das Madeleine-Biskuit, das Rilkes Erinnerung an Budapest ausgelöst hat: Eine Zeitungslektüre, ein Interview mit dem Kaiser von Annam in Paris. Rilke zitiert die entscheidenden Sätze wörtlich, zunächst die Charakterisierung der französischen Staatsidee: „Vous

êtes une grande idée vivante, active, créatrice et féconde.“ Demgegenüber die orientalische Version: „Nous sommes une grande idée mélancolique et calme s’attachant avec charme au culte du Passé.“¹⁰ Hier ein dynamisches Staatsverständnis, dort ein vom Vergangenheitskult bestimmtes melancholisches Staatsdenken. Dies lesend, läßt Rilke an Ungarn denken, das für ihn offenbar zwischen der rationalen und mythischen Staatsidee angesiedelt gewesen war, zwischen *idée vivante* und *idée mélancolique*. In dieser Mitte ruht das Ding als Idee, eben die Stephans-Krone. Sie ist *wirklich*, also erfahrbar. Der „culte du Passé“ wurde Rilke in der Erinnerung an die Tausendjahrfeier gegenwärtig, die „*idée active*“ darin, daß dieses Ding symbolisch-politisch um 1896 ungebrochen wirken konnte.

Rilke fragt nicht nach den Bedingungen, nach der Tragfähigkeit und Problematik einer solchen im Ding begründeten Staatsidee; er postuliert sie einfach, indem er seine Erinnerung auf die Situation des Jahres 1922 überträgt, in dem der letzte regierende Habsburger starb. Dadurch, schrieb Rilke Anfang Aprils jenes Jahres, dürfte Budapest „in einer neuen Weise merkwürdig und interessant geworden sein.“¹¹ (Daß der Symbolgehalt der Stephans-Krone nach 1989 erneut spürbar geworden ist und jenen des Roten Sterns in den Schatten stellt, wäre gewiß in Rilkes Sinn gewesen.¹²)

III

In der Kunst reflektieren Form und Gehalt auf unterschiedliche Weise stets auch den Modus des Erinnerns. Form ist zunächst erinnerte Form, Gehalt erinnertes Stoff. Was sich darin „lebend entwickelt“ beruht auf einem Kunstgriff, nämlich darauf, das Erinnern zum Erlebnis werden zu lassen. Rilkes Brief über die Stephans-Krone schildert diesen Vorgang: „Noch weiß ich die besondere Art Herzklopfen ...“ — so betont Rilke den Gegenwartscharakter seiner Erinnerung, überdies auch dadurch, daß er zunächst die Erinnerung auswertet, die Bedeutung der erinnerten Krone für das Ungarn des Jahres 1922, um dann erst die eigentliche Erinnerungssequenz zu schildern. Wie wichtig dieser Modus des Erinnerns für Rilke gewesen ist, zeigen seine Notizen zu einer Vorrede, mit der er seine Vorlesung vor dem Lesezirkel Hottingen in Zürich im Oktober 1919 eingeleitert hat. Darin finden sich die folgenden geradezu programmatischen Sätze:

„Lassen Sie sich nicht dadurch beirren, daß ich oft Bilder der Vergangenheit aufrufe. Auch das Gewesene ist noch ein Seiendes in der Fülle des Geschehens, wenn man es nicht nach seinem Inhalte erfaßt, sondern durch seine Intensität ...“¹³

Weiter sagte Rilke, daß wir mehr und mehr auf die „überlegene Sichtbarkeit des Vergangenen“ angewiesen seien und darauf, uns diese „Sichtbarkeit“ gleichnishaft vorzustellen. (Man versteht somit leichter, warum Rilke seine spätere Erinnerung an die Stephans-Krone solchermaßen gefeiert, ausgekostet hat — zeichnet sie sich doch bis heute durch „überlegene Sichtbarkeit“ und Gleichnishaftigkeit aus.)

Noch einmal: Das Gewesene sei, laut Rilke, ein „Seiendes in der Fülle des Geschehens“, also der Gegenwart. Aber es kann nur ein Seiendes sein im Kunstwerk. Demnach bestünde die Leistung des Künstlers darin, das Erinnernte ins Geschehen zu verwandeln. Die Erinnerung ist Resonanzraum des Wortes. Was man sagt, findet ein Echo im erinnerten Gesagten.

Des Dichters Aufgabe erweist sich jedoch als komplexer, zumal dann, wenn sein Erinnern psychologisch vorbelastet ist. Rilke gab sich darüber in einem Mitte September 1914 entstandenen Bruchstück mit dem Titel *Erinnerung* Rechenschaft. Darin unterschied er zwischen jenen, die sich „erleichtern“, wenn sie Erinnerungen aussprechen und ihm selbst, den das Erinnernte quält. Er fragt sich: „Bin ich nicht so recht darauf angelegt, gerade um dies herum, was sich nicht leben ließ, was zu groß, was vorzeitig, was entsetzlich war, Engel, Dinge, Tiere zu bilden, wenn es sein muß, Ungeheuer?“¹⁴ Was heißt das? Erinnerungen an das Nicht-Geleistete, Nicht-Bewältigte haben ihn offenbar veranlaßt, diese Erinnerungen mit Erfindungen zu umfrieden, denen ihrerseits ein „Gefühlsraum“ zukommt, wie seine Züricher Notizen erklären. Das wiederum besagt, daß die poetischen Dinge Hilfskonstruktionen sein können, Mittel um die bedrohlichen, weil unverdauten Erinnerungen im Zaume zu halten. Engel, Dinge und Tiere können diese Hilfsdienste leisten. In einem späteren Gedicht entledigte Rilke dann das Tier, in diesem Fall einen Vogel, von dieser Pflicht:

Aber am Morgen im Februar
darf ein Fink schon wagen
etwas was kein Erinnern war
offen ins Jahr zu sagen.¹⁵

In der *Achten Duineser Elegie* war an eine solche Trennung von Tier und Erinnerung noch nicht zu denken gewesen. Dort heißt es:

Und doch ist in dem wachsam warmen Tier
Gewicht und Sorge einer großen Schwermut.
Denn ihm auch haftet immer an, was uns
oft überwältigt, — die Erinnerung,
als sei schon einmal das, wonach man drängt,
näher gewesen, treuer und sein Anschluß
unendlich zärtlich.¹⁶

Doch es ist nicht das Tier, nicht der barocke, voll Erinnerung im Feld stehende Engel der *Neuen Gedichte*, nicht die Ungeheuer, die das Besondere der poetischen Erinnerung Rilkes ausmachen, es sind die Dinge, die er beides sein läßt: Erinnerungsträger und erinnerungslose Objekte.

Eichendorff klingt an, als Rilke um 1900 schreibt: „Was in uns schläft, bleibt in den Dingen wach ...“,¹⁷ bevor er Dinge kennenlernt, die Marionetten etwa, die „kein Erinnern pflegen“. ¹⁸

Erinnern ist Umgang mit der Zeit, mit der eigenen Psyche und dem inneren Auge; sie ist im platonischen Sinne aber *anamnesis*, das Wissen von den Ideen.

Ogleich, rein quantitativ gesprochen, Rilke das Wort „vergessen“ häufiger benutzte als „erinnern“, gebrauchte er das Vergessen nicht im Sinne Nietzsches, der dem Nutzen des Vergessens, bewußt anti-historisch, aber eben auch antiplatonistisch, das Wort redete und sogar behauptete: „... es ist ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben.“¹⁹ Anders Rilke. „Warum vergessen?“ fragt er in der *Dritten Antwort an Erika Mitterer*.²⁰ Die Orange der *Orpheus-Sonette* kann man nicht vergessen ebenso die Sterne der *Siebenten Duineser Elegie*. Sie sind Fixpunkte unserer Erfahrung, Sinn-Kerne unseres Daseins. Die entscheidende Frage aber lautet: Ficht die Zeit diese Dinge an? Verändert sie ihre Gestalt, ihre Bedeutung und Aura?

Der Kontext der Dinge ist offensichtlich veränderlich, dem Wandel der Zeit unterworfen. Aber die Ding gewordene Idee? Fallen in ihr nicht *anamnesis* und *poesis*, Erinnern und Gestalten zusammen? Und heben sich dadurch Erinnerungszeit und Schaffenszeit nicht gegenseitig auf?

Rilkes Interesse an der Stephans-Krone ergab sich folgerichtig aus seiner vielfach belegten Beschäftigung mit symbolisch-repräsentativen Dingen, die ihren Niederschlag in Gedichten wie *Der Reliquienschrein* und *Das Wappen* fanden.

Im *Reliquienschrein* (1907/08) findet die poetische Reflexion dieser Fragen derart statt, daß daraus gleichzeitig ein lyrisches Ding entsteht:

Draußen wartete auf alle Ringe
 und auf jedes Kettenglied
 Schicksal, das nicht ohne sie geschieht.
 Drinnen waren sie nur Dinge, Dinge
 5 die er schmiedete; denn vor dem Schmied

war sogar die Krone, die er bog,
 nur ein Ding, ein zitterndes und eines
 das er finster wie im Zorn erzog
 zu dem Tragen eines reinen Steines.

10 Seine Augen wurden immer kälter
 vor dem kalten täglichen Getränk;
 aber als der herrliche Behälter
 (goldgetrieben, köstlich, vielkarätig)
 fertig vor ihm stand, das Weihgeschenk,
 15 daß darin ein kleines Handgelenk
 fürder wohne, weiß und wundertätig:

blieb er ohne Ende auf den Knien,
 hingeworfen, weinend, nichtmehr wagend,
 seine Seele niederschlagend
 20 vor dem ruhigen Rubin,
 der ihn zu gewahren schien
 und ihn, plötzlich um sein Dasein fragend,
 ansah wie aus Dynastien.²¹

Vom erwartungsvollen Äußeren, einem aufnahmebereiten Kontext blickt man ins Innere der Werkstatt eines Goldschmieds, eines Kunsthandwerkers, in dem der *poesis*-Charakter der Kunst, das *poein*, das Machen unverfälscht wirksam ist. Das Schicksal wartet auf die von ihm geschmiedeten Dinge, mehr noch: erst durch die in der Werkstatt gefertigten Dinge kann das Schicksal wirken. In der Werkstatt sind die „Kettenglieder“ und „Ringe“ als Einzelstücke profan, was auch für die Krone gilt; die Leidenschaften des Kunsthandwerkers haben mit an ihr geschmiedet (der „Zorn“). Sie soll eine bestimmte Funktion erfüllen, soll den „reinen Stein“ tragen. Damit ist bereits gesagt, daß mit einer Komposition zu rechnen ist: Aus den Einzelteilen fügt sich allmählich ein Ganzes.

Die dritte Strophe spricht zunächst von der Ernüchterung des Künstlers angesichts seiner fortwährenden schwierigen Arbeit. Der Umschlag ereignet sich jedoch in ihm, als er seine fertige Komposition sieht und

sich ihre Bestimmung wieder vergegenwärtigt. Ein „Weihegeschenk“ soll sie sein und selbsttätig werden durch ein geweihtes Gliedmaß, das in ihm aufbewahrt werden wird. Aus der ästhetischen Beschreibung („goldgetrieben“, „vielkarätig“, V.13) wird eine sakrale Bestimmung („wunder-tätig“).

Doch bevor der Kunsthandwerker dieses „Weihegeschenk“ dem Draußen übergibt, es seinem Kontext aussetzt, läßt er es auf sich selbst wirken. Diese Wirkung ist buchstäblich niederschmetternd, erschütternd. Sein Künstlertum zerfließt in Emotionalität. Er wagt nicht mehr; und wer das Wagnis scheut, ist nicht länger Künstler.

Überraschend, was die letzten drei Verse aussagen: Schon in der Werkstatt, selbst ohne geweihtes Gliedmaß, scheint dieses Ding, der Schrein, aktiv zu werden. Der „reine Stein“, der Rubin, sieht den Kunstschmied an, fragt ihn nach dem Dasein, der Gegenwart, und versinnbildlicht in diesem Augenblick jedoch auch ganze „Dynastien“, Zeitepochen.

In diesem „reinen Stein“ ist das Gewesene aufgehoben und ihre Vergegenwärtigung möglich. Der Schrein ist wirkendes Symbol; und seine Form repräsentiert gleichzeitig alle gewesenen Schreine. Das Wissen des Kunsthandwerkers, seine Fertigkeit, ist angewandte *anamnesis*, ist Form-Wissen, Gestaltungsdrang, reines *poiein*, reines Arbeiten. Davon hat sich nun das fertige Kunstprodukt gelöst; die Verwandlung kunsthandwerklicher Arbeit in sakrale Eigentätigkeit des Erarbeiteten ist abgeschlossen.

Zweideutig klingt der Teilvers „plötzlich um sein Dasein fragend“ (V.22.). Welches Dasein ist gemeint? Fragt der Rubin den Künstler nach dessen Dasein? Oder befragt er ihn über das, was er, der Stein, selbst ist? Inhaltlich und syntaktisch wäre vertretbar zu behaupten, daß der Stein mit seiner dynastien-langen Vergangenheit, die in ihm aufscheint, nach seiner eigenen Identität fragt, nach dem Gehalt seiner sakralen Funktion. Mir scheint jedoch die Identität des Künstlers gemeint, sein Daseinsverständnis, auch die Rechtfertigung seines Tuns. Das liegt im Ton der gesamten dritten Strophe, die den Kunstschmied mit seinem Werk und mithin mit sich selbst konfrontiert.

Anders als die Krone, die diesen fragenden Rubin trägt, kennen wir die Stephans-Krone nur in ihrem Draußen-Sein, in ihrem schicksalhaften Wirken. Der kunsthandwerkliche Entstehungsprozeß, dem sie sich verdankt, bleibt im Dunkeln der Geschichte. Und doch versuchte Rilke in besagtem Brief, jenen inneren Möglichkeiten nachzuspüren, die im Zeit-Material, aus dem die Stephans-Krone besteht, angelegt sind. So verfuhr auch der Kunstschmied im Gedicht *Reliquienschrein*. Beide lösen damit

ein, was genau hundert Jahre vor den *Neuen Gedichten* Schelling gefordert hatte: „Jenem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler allerdings nacheifern ...“.²² Im Falle der Stephans-Krone ist dieser „Naturgeist“ mythisch geworden; im *Reliquienschrein* sakral.

Rilke unterschied in seinem Brief an die Gräfin Sizzo zwischen der mythisch gespeisten, geschichtlich-objektiven Bedeutung der Stephans-Krone für den Staat Ungarn: ihre Existenz legte es ihm nahe, selbst Erb-Kron-Hüter, eben ein Sachwalter der Dinge zu werden.

Das Erkennen der eigenen Aufgabe beim Betrachten eines symbolisch-repräsentativen Dings hatte Rilke in seinem Gedicht *Das Wappen* (1907) dadurch thematisiert, daß er in der heraldischen Konfiguration, in den Zeichen der Zeiten einen Spiegel sah, „der, von ferne tragend, / lautlos in sich aufnahm ...“.²³

Bekannt ist hinlänglich, wie wichtig es Rilke gewesen war, sich im vergegenwärtigt Vergangenen zu erkennen. In dem bereits erwähnten Bruchstück *Erinnerung* schildert er, wie er als junger Kadett diese „Zeichen“, Wappen und Bilder betrachtete:

„Vielleicht dachte ich weiter an meinen Vater, denn, so fremd mir das Kriegszeug auch war, so wünschte ich doch, es möchten bis an mich heran viele aus unserem Geschlecht an solchen Vorgängen bedeutend beteiligt gewesen sein; am liebsten hätte ich jeden, der sich da augenscheinlich hervortat, für einen vergangenen Verwandten gehalten; auch jenen, die sich mit vornehmer Langmut neben ihrem Czako halb im Staube aufrichteten, nahm ich es übel, daß sie gar nicht mit mir zusammenhingen.“²⁴

Auf dem letzten Wort liegt das ganze Sinngewicht dieses Satzes: „zusammenhingen“. Die Suche nach Zusammenhang als Gegengewicht zur nur noch ausschnittshaften Wahrnehmung der Gegenwart, die im *Malte* einen so unvergleichlichen Ausdruck gefunden hatte.

Im Zusammenhang der Zeiten schien ein Hintergrund aufzuleuchten, der die Fragmentierung der Gegenwart erträglich machte. Die poetisch herausgehobenen Dinge, die repräsentativ-symbolischen in erster Linie, vom Wappen bis zum Reliquienschrein und eben der Stephans-Krone, sie waren für Rilke gleichermaßen die Gelenkstellen dieses „Zusammenhangs“ und die Knotenpunkte in der Vernetzung der Zeiten.

Anmerkungen

1. EDMUND HUSSERL: Gesammelte Schriften Band 5 (Ideen zu einer reinen Phänomenologie). Hrsg. v. Elisabeth Ströker. Hamburg 1992, S. 100.
2. Zum Prinzip der „phänomenologischen Reduktion“ vgl. Ströker, Husserls Werk. In: Ebd., Register, S. 79-89.
3. Brief vom 15. Juli 1922. Zit. nach: RAINER MARIA RILKE: Briefe zur Politik. Hrsg. v. JOACHIM W. STORCK, Frankfurt am Main und Leipzig 1992, S. 392.
4. Ebd.
5. Ebd.
6. JUDITH RYAN: Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der Mittleren Periode (1907-1914). München 1972, S. 33.
7. Brief von 15. Juli 1922, a.a.O., S. 393.
8. Ebd.
9. Husserl, Ideen ..., a.a.O., S. 327.
10. Brief vom 15. Juli 1922, a.a.O., S. 392.
11. RAINER MARIA RILKE: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart. Hrsg. v. RATUS LUCK, Frankfurt am Main 1977, Bd. 2, S. 729.
12. Vgl. GYÖRGY DALOS: Vom Roten Stern zur Stephanskronen. Frankfurt am Main 1992.
13. RAINER MARIA RILKE: Sämtliche Werke. Hrsg. v. ERNST ZINN. Frankfurt am Main 1966, Bd. VI, S. 1098 (alle Rilke-Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe SW).
14. SW VI, S. 1079.
15. SW II, S. 485.
16. SW I, S. 715.
17. SW III, S. 674.
18. SW II, S. 344. (Paris 20. VII. 1907)
19. FRIEDRICH NIETZSCHE: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Werke. Hrsg. v. KARL SCHLECHTA, Frankfurt an Main, Berlin, Wien 1979, Bd I, S. 213.
20. SW II, S. 286. (16).
21. SW I, S. 577 f.
22. FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING: Über das Verhältniß der bildenen Künste zu der Natur. Rede vom 12. Oktober 1807. Wiederabdruck Marbach 1954, S. 18.
23. SW I, S. 634.
24. SW VI, S. 1081.

WILHELM DROSTE

Poetische Ortswechsel bei Ady und Rilke

Um Mißverständnissen vorzubeugen: es geht in meinen Ausführungen nicht um die Ortswechsel der Poeten, nicht um ein biographisches Verfolgen ihrer Reisen und Wohnungswechsel. Auch nicht um den Nachweis von Ortseinflüssen auf die literarisch poetische Produktion. Es geht vielmehr entscheidend darum, wie sich die Poesie der Orte bemächtigt, wie sie Landschaften formt und färbt, Städte bildet und seziert, Wege geht, die man mit keinem Verkehrsmittel dieser Welt nachvollziehen kann, außer eben mit dem der Sprache. Malte Laurids Brigge lebt ja nicht in Paris, Paris lebt in ihm. Es geht also nicht um die Verortung der Poesie, sondern um die Poetisierung der Orte. Hier liegt der Akzent. Wenn ich dann doch auch von der anderen Seite komme, von Orten erzähle, die auf das Schreiben wirken, so will das immer nur eine Hilfe sein, der Poesie näher zu kommen.

Zunächst ist es wohl nötig, den ungarischen Dichter und Publizisten Endre Ady vorzustellen, denn auch wenn in Ungarn jedes Kind und jeder Taxifahrer diesen Mann irgendwie kennt (sein Porträt ist auf dem 500 Forint-Schein und somit auf allen Banken für knapp zehn DM käuflich erwerbbar), so ist er doch auf der Welt geradezu systematisch unbekannt geblieben. Auch die heftigsten Kraftanstrengungen ungarischer Geistespatrioten haben daran nichts geändert. Der Name Endre Ady hat nicht den Weltklang der Namen Rilke oder Baudelaire, den er eigentlich haben müßte, denn Ady gehört auf diese höchste Stufe moderner Lyrik, da sind sich zumindest die Kenner und die Liebhaber der ungarischen Literatur nahezu einig.

Bei der Vorstellung Adys will ich Rilke im Auge behalten, nicht so sehr wegen der vielen, durchaus vorhandenen Parallelen in Leben und Werk, sondern als Kontrapunkt. Die Konturen des einen sollen sich schärfen an den Konturen des anderen. Das Vergleichen ist auf der Suche danach, das Unvergleichliche in den Blick zu rücken. Denn das unvergleichlich gut Gesagte ist das Geheimnis und Zeichen geglückter Poesie, in deren Nähe sich Literaturwissenschaft, auch die mit dem höchstproblematischen Namen Komparatistik, so klug und empfindlich wie möglich vorzutasten hat.

Ady ist geboren am 22. November 1877, somit zwei Jahre jünger als Rilke, und er ist alles andere als ein Kind der Großstadt. *Ėrmindszent* heißt das kleine Dorf seiner Geburt. Es liegt auch heute noch am Ende der Welt im Niemandsland der Grenze zwischen Rumänien und Ungarn, an der Pforte zu Siebenbürgen, deutschlateinisch sollte man hier vielleicht klangvoller sagen, am Einlaß Transsilvaniens, damit es noch intensiver nach düsterem Weltenende klingt. Auch wenn das Dorf inzwischen nach seinem berühmten Sohn heißt und das kleine Bauerngehft seiner Geburt etwas aufgerüstet und museumstchtig gemacht wurde, so spürt man doch an den hucklig löchrigen Straßen, an der ewig staubigen Luft, den auch heute noch sehr wichtigen Ochsen- und Eselszgen, in welcher ärmlicher Abgelegenheit *Endre Ady* das Licht der Welt erblickte.

Diese Abgelegenheit und Armut haben aber den Stolz vielleicht nur um so größer werden lassen, daß die Familie Ady (wie übrigens viele Familien dieser Gegend) nie die Freiheit über sich selbst verloren hatte, nie in Leibeigenschaft geraten war, sich ihr Adel also bei aller Armut meistens auf tiefere, ältere Wurzeln zurückbeziehen konnte als der vieler größer Landmagnaten, die oft erst spät von den Habsburgern wegen guter Vasallendienste begütert und mächtig gemacht worden waren. Ein sich trotzig gegen alle Welt behauptender Stolz war somit das wichtigste Erbgut, das der Sohn von seinem Vater mit in die Welt nehmen konnte. Bis nach Paris hat er diesen Stolz gebracht, wo er sich Visitenkarten auf den Namen *Endre de Ady* drucken ließ, sich also mit seinem Hinterweltsadel grstdtischen Eindruck verschaffte.¹ Auch wenn Ady um die faktische Nichtigkeit dieses Adelsstandes wußte, von dem man in Ungarn mit liebevoll spöttischem Witz sagt, er herrsche gerade einmal über sieben Pflaumenbäume, auch wenn er sich selbst drber an mancher Stelle lustig macht, so bleibt dieser mythische Rückbezug darauf, etwas ganz Edles und Besonderes zu sein, nicht nur für die Biographie, sondern auch für das Werk durchgängig bedeutsam.

Die fruchtbare Dimension dieses mythischen Beharrens auf Adel ist die des Frei-Seins, frei auch von allen Borniertheiten und Engstirnigkeiten des Bürgers, des inneren Rechtes darauf, alle Zwänge und Abhängigkeiten von sich stoßen zu dürfen, nichts und niemandem Rechenschaft zu schulden, sich mit allem Selbstbewußtsein und aller Sinneskraft von jeglicher Gesellschaft entbinden zu können. Wenn man nach den Rohstoffen sucht, aus denen später poetische Energien werden, dann sehe ich hier einen Berührungspunkt zwischen Ady und Rilke, der sich ja unter seinen Zeitgenossen und Kritikern noch viel verdächtiger damit gemacht hat, sich adliges Blut zuzudichten. Auch bei Rilke nämlich scheint mir

die oft peinliche, großtuerische, angeberisch vornehmend auftretende Seite seines Adelsticks diese produktive Rückseite zu haben, sich nämlich mythologisch einen Raum zu schaffen, aus dem Freiheitsenergien fließen, die ihm in seiner alltagsräumlichen Biographie absolut gefehlt haben. Mag Rilke nach außen nur erscheinen als einer, der die Geltungshysterie der Mutter nachahmt, als ein Epigone des Lächerlichen, so scheint mir das inwendig ein sehr wichtiger Schritt zu sein, sich gerade von der Bevormundungsdiktatur der schrulligen Mutter zu emanzipieren. Denn ein Tick muß kein schlechtes Mittel gegen aufdringliche Schrullen sein.

Hier sind wir bereits mitten im Thema, in den poetischen Räumen, genauer gesprochen, in den Fluren zu ihnen hin. Ady wie Rilke bauen im Widerstand gegen die Enge ihrer biographischen Ausgangspunkte Räume der Vorstellungskraft, in denen ein Lebenshunger zum Zuge kommen kann, der 'rein irdisch' auf der Stelle verhungern würde. Und beide brauchen ihre Zeit, bis sie diese Räume der Vorstellungskraft so wortgewaltig und sprachmächtig benennen können, daß sie poetisch befestigt sind und öffentlich zugänglich werden für Leser, die bei beiden mehr erleben als ein unterhaltsames Fest der schönen Sprache, nämlich Behausung, Wohnung, Ort des Bleibens.

Thesenhaft will ich hier auf äußere und innere Ortswechsel eingehen, die Ady und Rilke vor allem in ihrer Frühzeit durchschreiten mußten, um zu ihren ersten wirklich poetischen Texten vorstoßen zu können.

Die Enge der Herkunft ist freilich bei Rilke und Ady ganz markant verschieden und völlig unvergleichbar. Daß ein Dorf am Ende der Welt eng ist, leuchtet unmittelbar ein. Prag 1875 aber scheint doch auf den ersten Blick ein wunderbarer Ausgangspunkt zu sein. Für das Kind Rilke aber ist er das durchaus nicht gewesen. Prag war in der späten Donaumonarchie eine an den Rand gedrängte Metropole, die in einem rasanten Tempo immer deutlicher tschechisch wurde. Eine deutsche Familie, die dazu nicht zu der Insel des jüdisch-deutschen Bürgertums in der Stadt gehörte, die mußte schon gut situiert sein, am besten im gewaltigen Staatsapparat der Monarchie, um sich sicher und wohl zu fühlen. Genau das aber war der Familie Rilke mißlungen, der Vater scheiterte in der anvisierten Militärkarriere, die Mutter erstarb darüber in unheilbarer Gekränktheit. Um so gewaltiger und vergewaltigender sahen die Ambitionen aus, die auf den Sohn abgewälzt wurden. Die Stadt Prag war für Rilke daher kein Angebot der Entfaltung, sie war ein Verhängnis.

Dieses Verhängnis hat Rilke redlich zu ignorieren versucht. Für seinen zweiten eigenständigen Lyrikband *Larenopfer* (1895/96) entwirft er einen kurzen Reklametext:

„Dieses Werk, das in Böhmen die ‘starken Wurzeln seiner Kraft’ hat, ragt doch weit ins Allgemein-Interessante, und eignet sich seiner vornehmen Ausstattung wegen vorzüglich zu Geschenkzwecken.“²

Reklame ist eine Spielart der Lüge, auch hier, denn der ganze Band ist voller Gedichte, die eine sentimentale Wurzellosigkeit in feierlichem Wortschwall zur Schau tragen. Rilke sucht krampfhaft nach einer glaubwürdigen, einfachen Liedsprache, findet aber nur falschsüße, volkstümelnnde Töne. Das Problem des ganzen Bandes markiert ein Reim gleich im zweiten Gedicht (*Auf der Kleinseite*)³. Da wird der **Himmel** mit **Ge-bimmel** zum Gleichklang gebracht. So ist dieses Buch, das sich tatsächlich — und da hat die Reklame wiederum recht — vorzüglich zu Geschenkzwecken geeignet haben mag, zum Lesen aber kaum. Rilke wollte den Hausgöttern seiner Geburtsstadt opfern, doch ist er mit einer falschen Sprache den Laren Prags selber zum Opfer gefallen. Er hat dieses Unglück sehr früh gespürt, noch weit vor dem Zeitpunkt, als er sich dann später von diesen frühen Texten völlig distanzierte, ohne sich allerdings in Prag selbst wirksam davon lösen zu können. Im zweiten der kurzen Prosatexte unter dem Titel *Böhmische Schlendertage*, die etwa gleichzeitig mit den Gedichten zwischen Juli und Oktober 1895 entstanden, findet sich bereits die klare Einsicht in die Schwäche seiner frühen Lyrik:

„Ein Beispiel: Ich durchwanderte von Dittersbach aus auch den ‘Bielgrund’ gegen Herrnskretsch zu. Da sah ich in dem lauschigen Tale, an einen Felsen geklebt, eine überaus malerische kleine Mühle. Das Rad dreht sich langsam, und das Wasser plätschert melodisch im grünumrandeten Bachbett. Dunkle Wipfel neigen sich eitel über den klaren Spiegel. Kurz: ein Bild, wert eines Gedichtes. Und ich ziehe das Merkbuch und den Stift aus der Tasche und setze mich auf einen weichen Moosblock und lasse meinen Blick noch einmal den Gesamteindruck erfassen — da fällt mir auf, daß über dem Mühlrad eine Inschrift prangt. Ich sehe besser hin, und wer beschreibt mein Erstaunen; ich lese: ‘... In einem kühlen Grunde ...’

Wütend steckte ich, und beschämt zugleich, mein Schreibzeug ein. Ich murmelte etwas von ‘Epigonenfluch’. — “⁴

Das ist zugleich auch die einzig wirklich lesenswerte Stelle aus den *Böhmischen Schlendertagen*, denn auch diese frühe Prosa, die unbedingt böhmisch sein will, steckt voller Klischees und Effekthascherei, ihr fehlt es an Heimat und sie gelangt daher nicht zu einer eigenen Sprache.

Alle frühen Versuche, Prag und Böhmen sprachlich liebevoll zu verführen und sich zu eigen zu machen, sie scheitern an einem Grund, den Rilke erst später zu sehen vermag, als er 1898 mit seiner von autobiographischen Anspielungen stark durchsetzten Geschichte *Ewald Tragy* den schwer eroberten Abstand von Prag endlich nutzen kann, dieser Stadt und in vielerlei Hinsicht auch sich selbst souverän die eigene Meinung zu sagen. Er schildert in dieser Geschichte ganz freiherzig nicht nur das sozialpsychische Elend des an sich selbst erstickenden deutschen Stadtbürgertums, sondern auch sein innerstes Verwobensein in diese stickige Misere. Wenn er im Krampf sonntäglicher Mittagsgesellschaft beobachtet, daß hier die Worte keine Kraft finden, sich mit den Gegenständen zu verklammern — „Aber alle diese Gegenstände sind von unglaublicher Glätte, und die Worte fallen von ihnen wie satte Blutegel.“⁵ —, so beschreibt er damit seine höchsteigene Prager Sprachkrise und tut einen großen Schritt zu ihrem Ausgang. Dieser befreiende Schritt wurde vorbereitet durch die *Zwei Prager Geschichten*, *König Bohusch* und *Die Geschwister*, geschrieben 1897 bzw. 1898, in denen uns ein ganz fremdartig klingender Rilke begegnet, ein sozialkritischer Realist, der nur in größter Zurückhaltung sein weltabgewandtes, wenn man so will neuromantisches Engagiertsein durchschimmern läßt. Vergleicht man diese Erzählungen mit dem Prager Rilke bis 1896 oder auch mit dem zu sich selbst gekommenen nach der Jahrhundertwende, so mag man kaum glauben, daß uns hier ein Stück Metamorphose ein und desselben Menschen vorliegt, so rilkefremd klingen diese Texte.

Der Sprung in diese Fremde, die räumliche wie die sprachliche, ist der entscheidende Schlüssel, um den Vorstoß in die Räume des Eigenen bewältigen zu können. Im ersten Teil der Geschichte *Ewald Tragy*, der die fatale Einkerkierung des Helden im gehoben bürgerlich deutschen Pragmilieu auch mit den Mitteln bissiger Ironie nachzeichnet, ist es allein das Dienstmädchen aus der Fremde, aus Frankreich, das sich als Mensch unter lauter Leuten für Ewald zu offenbaren versteht. Sie spricht falsch akzentuiertes Deutsch, und gerade dadurch wird sie unter den Plappernden zu der einen, die eine Sprache hat. Als der Held dies am Rande der quälerischen Sonntagmittagsgesellschaft erahnt, da geschieht wahrhaftig Offenbarung:

„Merkwürdig, daß ich das nie erkannt habe. Sie ist eine, vor der man sich neigen muß — eine Fremde. Und obwohl er still und beobachtend bleibt, verneigt sich etwas in ihm vor der Fremden — tief — so übertrieben tief, daß sie lächeln muß. Das ist ein graziöses Lächeln, welches sich mit Barockschnörkeln um die

feinen Lippen schreibt und nicht bis an die Traurigkeit ihrer schattigen Augen reicht, die immer wie nach einem Weinen sind. Also irgendwo lächelt man so — erfährt Tragy, der Jüngere.“⁶

In der Fremden, dem Fremden stößt Rilke mit seinem Helden wie ein Entdecker auf einen leibhaftigen Menschen, so endlich auch auf den glaubwürdigen Teil in sich selbst und nicht zuletzt, er stößt auf seine, nun wirklich ihm gehörende Sprache, denn das Zitierte klingt endlich und eindeutig nach ihm, fast abgebaut ist der barocke Fassadenzierrat des aufgeblasenen und leeren Dichtenwollens, wo jedes Wort unglaublich blieb, weil es gezerzt wurde zu den Dingen. Der Held weiß noch nicht so recht, wie ihm geschieht, diesen Zauber der Erlösung, zu dem es kommen mußte, um die wirkliche Lösung von Prag erlebend hinter sich zu bringen. Er vertraut sich der Fremden an und wird beschenkt mit einem ungeahnten Stück Gewißheit, die noch ohne Wissen ist. Mit der Annäherung an das fremde Mädchen endet das Kapitel, endet Prag:

„Da neigt sich die Französin und man weiß nicht, ist das Frage oder Befehl: ‘Und — Sie reisen?!’

‘Ja’, flüstert Ewald rasch. Er fühlt dabei eine Sekunde lang ihre Hand im Haar und verspricht einem fremden jungen Mädchen, in die Welt zu gehen, und weiß gar nicht, wie seltsam das ist.“⁷

Ich schließe mich hier den Vermutungen an, daß Rilke seinen *Ewald Tragy* nicht veröffentlicht hat, weil diese Geschichte zu sehr mit unmittelbar Autobiographischem befrachtet ist. Allerdings steckt diese private Befrachtung meines Erachtens nicht nur im Helden Ewald, in dem man viel Kummer des jungen Rilke leicht auffinden kann. In meiner Lesesicht sind auch im zweiten, im Münchener Teil der Erzählung die Figuren des sehr spöttisch gezeichneten Schriftstellers von Kranz und auch die des jüdischen Kritikers Thalmann Verkörperungen von Identitätsschichten, die Rilke in sich selbst bewegt und gewälzt hat, als es darum ging, sich in der frisch gewonnen Fremde München einen Charakter zu verschaffen. In von Kranz verspottet Rilke eine Figur, die er selbst leicht hätte werden können, in Thalmann baut er eine düstere Instanz der rücksichtslosen Kritik auf, gleichsam ein poetisches Gewissen, das ihn nicht mehr aus den Augen lassen möge. So sind in diesem zweiten Teil überwundene und noch weithin unbekannte Stationen eigener Identität fixiert.

Riesige Hindernisse sind zu diesem Zeitpunkt von Rilke bereits überstiegen, vor allem das, dem Lockvogel *Weltanschauung* nicht aufgesessen zu sein. Bissig heißt es da gegen von Kranz:

„Was ihn aber am meisten überrascht, das ist das Fertige aller dieser Überzeugungen, die sorglose Leichtigkeit, womit Kranz eine Erkenntnis neben die andere setzt, lauter Eier des Kolumbus: wenn eines nicht gleich aufrecht bleiben will, ein Schlag auf die Tischplatte und — es steht.“⁸

Und als Vergewisserung, daß Rilke dieser Falle Weltanschauung heil entronnen ist, heißt es dann in der Erzählung etwas später:

„Eines Morgens, im November noch, erwacht Tragy und hat eine Weltanschauung. Wirklich. Sie läßt sich gar nicht leugnen, sie ist da, alle Anzeichen sprechen dafür. Er weiß nicht recht, wem sie gehört, aber da er sie doch nun mal bei sich gefunden hat, nimmt er an, daß es die seine sei. Selbstverständlich bringt er sie nächstens mit ins 'Luitpold'. Und kaum hat er sie gezeigt, besitzt er schon eine Menge Bekannte, die fast wie Freunde sind, ihm von seinen Gedichten erzählen, die sie Alle kennen, und ihm alle fünf Minuten Zigaretten anbieten: 'Aber nehmen Sie doch.' Fehlt nur noch, daß sie ihn auf die Schulter klopfen und Du sagen. Aber Tragy raucht nicht, obwohl er fühlt, daß dies zu seiner Weltanschauung gehört, so gut wie der Sherry, den er vor sich stehen hat ...“⁹

Hier hat sich Ironie erfolgreich gesteigert und in Humor aufgelöst. Das ist ein sicheres Zeichen überwindener Angst und Gefahr. Einer, der so von Weltanschauung schreibt, ist einigermaßen immun dagegen. Rilke hat hier die Weichen gestellt, sich statt auf die fertige Anschauung auf eine lebenslängliche Arbeit am eigenen Schauen, an den eigenen Sinnesorganen zu konzentrieren.

Der Text *Ewald Tragy* deutet auch positiv an, wohin die Wege führen sollen, in die verriegelte Einsamkeit.¹⁰ Hier muß er sich schützen vor jedermann, „... der so ohneweiters, mit den staubigen Schuhen sozusagen, in seine Einsamkeit will, darin er selber nur ganz leise aufzutreten wagt.“¹¹ Was für den Dichter der falschen Töne, für den Herrn von Kranz, die einzig wirklich noch bestehende Gefahr ist: das Alleinsein,¹² das ist für Rilke deutlich der einzig begehbare Weg der Rettung.

Der Kampf, den Rilke an der Hand seines Helden Ewald Tragy in Prag und München durchsteht, dieser Kampf findet im Essay *Ein Prager Künstler*, den Rilke wahrscheinlich im Juli 1899 in Berlin geschrieben hat, ein glückliches Ende. Dieser kurze Text besiegelt die schwierige Emanzipation von Prag mit einer sprachlichen Kunst, die den Dämonen der Stadt nun endlich etwas zu sagen hat.

Ernst Zinn lenkt vom Thema und Gewicht dieses Aufsatzes ein wenig ab, wenn er den Titel ergänzt um den Namen des Bildkünstlers, von dem allem Anschein nach im Text die Rede ist: Emil Orlik. Denn was Rilke hier im Namen seines Freundes Orlik formuliert, das alles sagt er mit voller Gültigkeit auch und vor allem für sich selbst.

„Die giebelige, türmige Stadt ist seltsam gebaut: die große Historie kann in ihr nicht verhallen. Der Nachklang tönender Tage schwingt in den welkenden Mauern. Glänzende Namen liegen wie heimliches Licht auf den Stirnen stiller Paläste. Gott dunkelt in hohen gotische Kirchen. In silbernen Särgen sind heilige Leiber zerfallen und liegen wie Blütenstaub in den metallenen Blättern. Wachsame Türme reden von jeder Stunde, und in der Nacht begegnen sich ihre einsamen Stimmen. Brücken sind über den gelblichen Strom gebogen, der, an den letzten verhutzelten Hütten vorbei, breit wird im flachen böhmischen Land. Dann Felder und Felder. Erst ein wenig bange und ärmliche Felder, die der Ruß noch erreicht aus den letzten lauten Fabriken, und ihre staubigen Sommer horchen hinein in die Stadt. Dann, an langen Alleen steilstämmiger Pappeln, beginnen rechts und links die immer wogenderen Ernten. Apfelbäume, krumm von den reichlichen Jahren, heben sich bunt aus dem Korn. Vorn am Straßenrand verstaubt ein Kartoffelfeld, und wie später Abend-schatten dunkelt ein Dreieck Kohl, blauviolett, vor dem jungen Gehölz. Tannen dahinter beenden schweigsam das Land. Kleine hastige Winde hoch in der Luft. Alles andere — Himmel. So ist meine Heimat.“¹³

Hier nun ist es geglückt, der große Larengesang auf die Bauten von Prag, das böhmische Lied. Worte, die im Gedichtband *Larenopfer* noch in blinder Verschwendung zu Wörtern degradiert und zusammen-gemurkst wurden, sie sind in diesem Text der schlichte und edle Baustoff einer endlich zugänglichen Glaubwürdigkeit. Eine homersche Ruhe liegt über dieser Prosa, die lyrischer ist als der gesamte junge Rilke, der immer unbedingt singen will und sich gerade dadurch die Stimme verdirbt, denn ein verstiegener Wille kann etwas sehr Unmusisches sein.

In dem Aufsatz *Ein Prager Künstler* aber durchbricht Rilke seine Isolation. Er erkennt im eigenen Schicksal Dimensionen der Geschichte, die nun nicht mehr für ihn allein fatale Fallen bereithält, sondern dem Künstler in Prag schlechthin das Leben erschwert, und zwar jedem auf eine spezifische Art. Im Aufsatz gelingt, diese Varianten von Prager Hindernissen zu benennen und sich selbst darin als einer von vielen zu

begreifen, ohne sich damit hinter den Mitbetroffenen zu verstecken. Es bleibt seine ganz persönliche Aufgabe, sich gegen alle Hindernisse als Prager wie als Künstler zu behaupten. Dieser kleine Text ist ein ganz entscheidender im Prozeß dieser Selbstbehauptung.

Rilke begreift, daß es ein Irrglaube war, Poesie schaffen zu können, indem er sich gleichsam naiv den Schönheiten der Stadt mit dem Vertrauen eines Kindes einfach überläßt. Schöne, geschichtsträchtige Städte garantieren keine schöne Sprache, keine glaubwürdigen Geschichten. Es ist vielmehr auch in Prag ein hartes Stück Arbeit, ein Gedicht zu schreiben.

Rilke spricht in seinem Aufsatz von zwei möglichen Wegen dieser Arbeit:

„... entweder sich auf sich selbst zurückzuziehen, sich enger an das Land, seine Art und Anmut anzuschließen, als den einzigen Verkehr, der fördern und festigen kann, — so wie es etwa Hans Schwaiger in seinem mährischen Dörfchen tut, — oder in die Fremde zu ziehen, wo sich soviel Großes und Verheißungsvolles begiebt, mit einem freudigen Willen, alles anzuerkennen und zu lernen, und mit der stillen Hoffnung im Herzen, als Könnner in die Heimnat wiederzukehren, um sich neu und würdig und reif auszusprechen mit echtgoldenen Worten.“¹⁴

Rilke ging den zweiten Weg, den in die Welt, allerdings, um gerade auf ihm eine Fähigkeit zu erlangen, die er bei denen sieht, die zu bleiben vermögen: sich auf sich selbst zurückzuziehen. Dieser Rückzug auf sich selbst sorgt dann bei noch so heftigem Wechsel des äußeren für einen inneren Ort, in den Momenten des Glücks für einen inneren Wohnsitz.

Für Endre Ady gilt das alles nicht. Die Literatur der kleinen und kleinsten Nationen kennt keine Wegkreuzung, wo der eine Weg nach Hause führt und der andere in die Fremde. Wer wirklich in die Fremde geht, der fällt heraus aus dieser Literatur, die kein Entkommen duldet. Sie hängt mit jeder Wurzel an der Erde, ist wie ein Baum der Willkür von Wetter und Geschichte ausgesetzt. Bäume haben keine Reiseziele. Die Literatur kleiner Nationen in einer eigenen, auf der Welt nur wenig verbreiteten Landessprache kennt keine Möglichkeit des Wegkommens, wie auf der anderen Seite die in alle Winde zerstreute jüdische Literatur geprägt ist von der absoluten Ungewißheit irgendeiner Ankunft.

Je wichtiger ein Autor für die mentale Identität einer kleinen Nation ist, um so enger liegen die Ketten um seine Dichtung. Während Rilke mit der vergleichsweise weit verbreiteten deutschen Sprache von Prag

loskommen und sich frei in vielerlei Richtung immer neu bewegen und entgrenzen kann, ja sogar über die deutsche Sprache hinaus, ins Russische, ins Französische, so gerät Ady immer heftiger in die Gründe und Abgünde des Ungarischen, da mag er noch so viel phantasieren, das Land zu verlassen: dieses Land verläßt ihn nicht.

Für Ady wie für Rilke ist Paris ein Ort von katalysierender Kraft. Beide verdanken dieser Stadt Schubkräfte für die gewaltigste Metamorphose ihrer schriftstellerischen Entwicklung. Während Rilke in einem düsteren und überaus riskanten Rauschzustand des Denkens und Erinnerns sich geradezu neue Sinne verschafft und die alten wie eine endlich abgeschälte Haut hinter sich läßt, wird Ady in Paris immer identischer mit der Haut, mit der er in ferner Abgeschiedenheit als nacktes Kind auf die Welt kam, mit der ungarischen. Ady wird in Paris nicht verdreht. Seine Metamorphose besteht darin, hier auf eine noch heftigere, gesteigerte Weise mit sich selbst auch und gerade als Ungar identisch zu werden. Einer seiner Gedichttitel aus dem Jahre 1907 hat das sehr kühn auf den Begriff gebracht: *Páris, az én Bakonyom*, Paris, mein Bakony. Der Bakonywald diente ungarischen Räuberrebelln als Versteck gegen die sie verfolgenden Polizeischergen. Paris also wird Ady zu einem ungarischen Waldrefugium, dessen Dickicht ihm heimatlichen Schutz garantiert. Nur Poesie ist so souverän in der Lage, Berge zu versetzen, hier müßte es eher heißen: 'Städte zu versetzen', denn Ady holt Paris nach Ungarn.

Hier allerdings möchte ich mich nun ausführlicher mit einem anderen Gedicht beschäftigen, das nicht leicht zu fassen ist, weil es sich wegen der vielen geschichtlichen und geographischen Bezüge geradezu selbst vermauert. Es handelt sich um das Gedicht, das dem Band *Új versek* wie eine Losung vorangestellt ist, den *Neuen Gedichten*, mit denen Ady 1906, frisch aus Paris nach Ungarn zurückgekommen, einen wahren Erdrutsch auslöste. Selbst Georg Lukács, dessen Denken auffällig schwach nur von ungarischen Einflüssen wirklich geprägt worden ist, berichtet von der enormen Erschütterung, die dieser Gedichtband in ihm ausgelöst hat.¹⁵

Für mich gehörte dieses titellose Gedicht mit der Anfangszeile 'Góg és Magóg fia vagyok én', 'Ich bin der Sohn von Gog und Magog', bis vor einer Woche zu denen, die mich in Begeisterung versetzten, ohne daß ich so recht gewußt hätte, warum und wieso. Es war der feierliche Ton der Losung, der mich überrumpelnd überzeugt hat. Jetzt las ich mehrere Übersetzungen dieses Gedichtes ins Deutsche und dabei gingen mir viele Lichter auf. Nicht etwa, weil ich mit den Übersetzungen Ady verstanden

hätte. Nein, es wurde mir vielmehr klar, wie erbärmlich wenig Chancen ein Deutscher hat, diesem Gedicht einen wirklichen Sinn abzugewinnen.

Ich beschränke mich hier auf Kommentare zu einer Übersetzungsvariante, zu der von Alfred Marnau aus dem Jahre 1988.

Des Gogs und Magogs Sohn bin ich,
vergebens hämmre ich an Tor und Mauern,
und dennoch möcht ich von euch wissen:
Darf man noch in den Karpaten trauern?

Vom ruhmreichen Arpadenpaß kam ich her,
im Ohr mir noch ur-hungrischer Gesang gellt,
und darf ich beim Thebenfels einbrechen
mit neuen Gesängen einer neuen Umwelt?

Gießt mir ins Ohr glutflüssiges Blei,
mir, dem neuen, sangfrohen Basilius,
daß ich des fremden Lebens Lied nicht hör',
gebt mir den Fußtritt, den roh-derben Schluß.

Und dennoch, nichts erwartend, weh und wund
steigt mein Lied empor schwingenfrisch,
und hundertmal verflucht vom Pußtazorn,
siegt es dennoch, neu dennoch und ungarisch.¹⁶

Auch Marnau schickt dieses Gedicht seinem großen Ady-Band voraus, und es wird sofort deutlich, wie schwierig es ist, deutsch etwas von dem wiederzugeben, was in Ungarn Furore gemacht hat. Das Gedicht steckt voller Ortsbezüge und Namen, die dem deutschen Leser nichts oder kaum etwas sagen können. Der Übersetzer Marnau verirrt sich in diesen Orten und zieht den deutschen Leser hinein in diese Verirrung. Es lohnt sich, das Verwirrspiel etwas genauer zu betrachten.

Bei Ady heißt es 'Kárpátok alatt', am Fuße der Karpaten. Gemeint ist das Karpatenbecken, das Siedlungsgebiet der Ungarn, der Ort der Ankunft und des Bleibens bis auf den heutigen Tag. Hier wird das Nomadenvolk sesshaft, hier gründet es um das Jahr 1000 herum einen christlich geprägten Staat. Am Fuße der Karpaten bedeutet also für Ady hier, der Ort, an dem wir Ungarn leben. In der Übersetzung Marnaus heißt es in den Karpaten, da streifen die Ungarn also noch in den Wäldern herum. Der Übersetzer führt uns mit dieser kleinen Abweichung in eine ganz andere Region, in eine ganz andere Zeit. In der zweiten Strophe spricht Ady von 'Verecke híres útján', von dem berühmten Weg über Verecke.

Hier reagiert der Übersetzer richtig. Er geht davon aus, daß Verecke im deutschen Sprachraum kein Mensch kennt und spricht daher lieber vom Arpadenpaß. Auch diese Übersetzung allerdings setzt gewaltige Kenntnisse der ungarischen Geschichte voraus. Man muß wissen, daß die Arpaden Stammesführer waren, unter denen die Ungarn von Osten her über Karpatenpässe in ihr heutiges Gebiet vorgedrungen sind, daß unter diesen Fürsten der heroische Akt der Landnahme stattfand, daß das Arpadengeschlecht für dreihundert Jahre Königsmacht über diesen neuen Staat ausübte mit einer Krone, die vom Papst aus Rom kam und Ungarn an das christliche Abendland band. Marnau hat mit dem von ihm gewählten Wort 'Arpadenpaß' für Verecke eine völlig Unbekannte durch eine fast Unbekannte ersetzt, doch immerhin erfährt der deutsche Leser, daß Ady hier von einem Paß spricht. Äußerst unglücklich dagegen erscheint mir ebenfalls in der zweiten Strophe die Übersetzung 'Thebenfels' für das ungarische Dévény zu sein, denn dadurch gerät man als Deutscher nun auf schnellstem Wege ins tiefste Griechenland, zur Not noch in das andere in Oberägypten, ganz bestimmt aber nicht an die Donau. Denn wer ahnt denn heute noch, daß Theben der deutsche Name für Dévény ist, einen kleinen Ort in der Gegend des einstmals ungarischen Bratislava, wo die March in die Donau fließt. Man muß schon in alten ungarischen Lexika blättern, um in Erfahrung zu bringen, daß Dévény an der Stelle der Donau liegt, die man ehemals als *Porta hungarica* bezeichnete, daß hier also Ady vom nordwestlichen Tor nach Ungarn spricht.

In der dritten Strophe dann gibt Marnau den ungarischen Namen Vazul als Basilius wieder. Auch das führt auf fürchterliche Abwege, denn nun ist man bei starker Bildung bei Basilius dem Großen, einem Kirchenlehrer des 4. Jahrhunderts in der heutigen Türkei, nie und nimmer aber in der heftig umkämpften Staatsgründungsphase der Ungarn, wo Vazul ein Gegenspieler der christlichen Staatsidee war und nicht bereit, dem Schamanismus abzuschwören und die Pferde in den Stall zu stellen, statt sie auf Plünderzügen zum Schrecken ganz Europas werden zu lassen.

In der letzten Strophe schließlich wird das verfluchende Pusztaszer bei Marnau zum Pußtazorn. Auch das wiederum stellt Geschichte auf den Kopf. Pußtazorn, da denkt der gediegene Europäer, also ganz vorneweg auch der Deutsche, das ist bestimmt etwas ganz Wildes, Zigeunerhaftes, Unberechenbares, das sind Pferde ohne Sattel und Impfpaß. Pusztaszer aber ist geschichtlich ein Name für das Gegenteil, hier wurde die Integration Ungarns ins christliche Europa in die ersten Wege geleitet. Verflucht und unschädlich gemacht hat die erste, gesetzschaffende Versammlung der Stammesführer in Pusztaszer die Rebellen, die mit

neuen, festen Gesetzen nichts im Sinn hatten, die Traditionalisten, die man heute vielleicht Fundamentalisten nennen würde, Vazul und Kon-sorten also. Die Übersetzung Marnaus führt völlig in die Irre, es müßte bei ihm inhaltlich am Ende richtiger heißen: 'und hundertmal verflucht vom Ordnungsstaat / siegt es dennoch, neu dennoch und ungarisch.'

So sieht man bereits, wenn man nur die Orte und Namen in der Übersetzung anschaut, wie restlos verwirrt das Übersetzte dem Original davonläuft, wie es ihm zugleich nahezu hilflos ausgesetzt ist.

Nur die zentralen Namen Gog und Magog gibt Marnau unkommentiert an den deutschen Leser weiter. Der mythische Hof dieser Namen allerdings sorgt schon ganz allein für zusätzliche Dimensionen der Ver-düsterung.

„Gógmegog (Gog, Magog). Eschatologische Fürsten beim Propheten Hesekiel. In der Umgangssprache versteht man darunter Menschen von riesiger Größe und gewaltiger Kraft.“

So liest man im *Zsidó Lexikon*, dem ungarischsprachigen Jüdischen Lexikon aus dem Jahre 1929,¹⁷ während das *dtr Brockhaus Lexikon* u.a. erklärt:

„Im Judentum und Christentum sind Gog und Magog bis zur Gegenwart mit antichristlichen und antijüdischen Mächten identifiziert worden (Türken, Napoleon, Hitler).“¹⁸

Das Ady-Gedicht ist aufgeladen mit magischer Beschwörung von Namen und Orten, von der ins Deutsche kaum etwas zu retten ist, auch wenn man vieles vielleicht besser machen kann als Alfred Marnau.

Hier breche ich den Vergleich von Gedicht und Nachdichtung ab, denn auch ohne auf Syntax und Formen eingegangen zu sein, ist bereits offensichtlich, daß aus einer richtungsweisenden Losung im Ungarischen deutsch im wahrsten Sinne des Wortes ein Heidenchaos geworden ist.

Auch für einen Ungarn kann es nicht leicht sein, der Stellung geographisch wie politisch zu folgen, die Ady mit diesem Paukenschlag zu Beginn seiner *Neuen Verse* einnimmt, denn er verbindet hier zwei Haltungen zu einer, die es eigentlich kaum geben kann. Ady identifiziert sich mit Gog, Magog und Vazul, stellt damit die tausend Jahre christlich beruhigter, ungarischer Seßhaftigkeit in Frage, will gleichzeitig aber ausgerechnet von Westen her Zukunftsmusik ins Land der Ungarn tragen, neue Lieder neuer Zeiten. Er stellt sich damit vor als einer, der keinen Zentimeter Herkunft aufzugeben bereit ist, der am Ältesten fest-

hält und sich gerade dadurch auserkoren fühlt, den Sprung in das Neueste zu wagen. Ady scheint noch im 20. Jahrhundert auf eine ungestüme Kraft zurückgreifen zu können, die seinem Volk am Ende des 10. Jahrhunderts an der Garderobe Europas abgenommen wurde. Mit dieser Kraft besetzt Ady auf eine äußerst heftige, nomadenhaft willkürliche Weise Städte und Landschaften, die es vermögen, ihn aus der Reserve zu locken. Paris war für ihn in hohem Maße ein solcher Ort. Hier, in der französischen Fremde, fand er seinen ungarischsten Ton.

In diesem Zusammenhang noch einmal zurück nach Prag. Am 8. März 1940 gab es dort einen Ady-Abend. Dr. Antonin Hartl hielt eine einführende Rede, in der er die These ausführte, daß Ady auf seine Pariser Eindrücke in ganz eigenartig ungarischer, ja asiatischer Weise reagiert habe. Hartl ging an diesem Abend noch einen Schritt weiter, er empfahl dem Osten diese Reaktionsweise als Vorbild, westliche Inspirationen verarbeitend aufzunehmen.¹⁹

Diesen Kraftakt Pariser Nomadentums kann manch Ungar vielleicht in begeisterten Momenten radikaler Besinnung nachempfinden, als Nichtungar ist er kaum zu entziffern, der Übersetzer spürt es am besten, ihm droht bei Ady allgegenwärtig der Absturz in sentimentales Getöse, ja ins Lächerliche, vor dem Ady selbst übrigens auch im Ungarischen nie ganz sicher war.

Rilke und Ady könnten biographisch durchaus hart miteinander konkurrieren, wer der unruhigere, der nervösere und schnellere Wanderer und Streuner war, wer mehr Hotelzimmer frequentiert, mehr Schlupfwinkel pro Monat gewechselt hat. Und doch bewegen sich beide erstaunlich spurgetreu, immer in den Kanälen einer Unruhe, die ihnen Herkunft bereits entscheidend diktiert hat.

Heimat war für beide ein negativ geladener Spannungszustand, der sie lebenslänglich quälend belastet, aber auch maßgeblich und mutig mit Inspiration begütet hat. Diese höchstproduktiven Negativspannungen der Donaumonarchie, die eine sehr vielschichtige und sehr qualitätsreiche Literatur, erstaunliche Literaturen entscheidend mitgezeugt haben, sie wurde bislang unterschätzt.

Franz Kafka sprach einmal von Zuständen inspirierter Verzweiflung, das Alte nicht abschütteln und das Neue nicht erreichen zu können. Er münzte diese Bemerkung auf Kinder aus jüdischen Häusern, doch sie gilt im vollen Umfang auch für Nichtjuden, so für den Ungarn Ady wie für den widerwillig-willigen Österreicher Rilke. Der spricht 1914 von dieser Negativinspiration in dem Textfragment *Erinnerung*:

„... ich begreife durchaus, daß die, die einzig auf sich angewiesen sind, auf ihres Lebens Nützlichkeit und Erträglichkeit eine gewisse Erleichterung empfinden, wenn man in ihnen einen geistigen Brechreiz erzeugt und ihnen ermöglicht, das Unbrauchbare oder Mißverständene der Kindheit in Stücken von sich zu geben. Aber ich? Bin ich nicht so recht darauf angelegt, gerade um dies herum, was sich nicht leben ließ, was zu groß, was vorzeitig; was entsetzlich war, Engel, Dinge, Tiere zu bilden, wenn es sein muß, Ungeheuer?“²⁰

Anmerkungen

1. Fotos dieser Visitenkarten sind zu finden bei BÖLÖNI GYÖRGY: *Az igazi Ady*. Budapest 1947 nach Seite 280.
2. SCHNACK, INGEBORG: *Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Band 1. Frankfurt am Main 1990 S. 36-37.
3. RILKE, RAINER MARIA: *Erste Gedichte*. Leipzig 1921 S. 3.
4. RILKE, RAINER MARIA: *Werke in drei Bänden*. (Hrg.: H. NALEWSKI) Band 2. Leipzig 1978 S. 633.
5. RILKE, RAINER MARIA: *Ewald Tragy*. Frankfurt am Main 1973 S. 20.
6. ebd. S. 33-34.
7. ebd. S. 44.
8. ebd. S. 66-67.
9. ebd. S. 72-73.
10. siehe ebd. S. 70.
11. ebd. S. 61.
12. siehe ebd. S. 75-76.
13. RILKE, RAINER MARIA: *Werke in drei Bänden*. Band 2. S. 712-13.
14. ebd. S. 715.
15. siehe LUKÁCS, GYÖRGY: *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*. Frankfurt am Main 1980 S. 60ff.
16. ADY, ENDRE: *Der Kuß der Rosalia Mihály*. (Übersetzungen von ALFRED MARNAU) Nördlingen 1988 S. 6-7.
17. siehe Zsidó Lexikon (Redigiert von PÉTER UJVÁRI) Budapest 1929 S. 315.
18. dtv Brockhaus Lexikon in zwanzig Bänden. Band 7. Mannheim 1989 (2.Aufl.) S. 80.
19. siehe die Zeitschrift: *A kelet népe*, VI. Jahrgang Nr. 6 von 16 März 1940 S. 22.
20. RILKE, RAINER MARIA: *Werke in drei Bänden*. Band 2, S. 844.

Anhang

Ady Endre

Góg és Magóg fia vagyok én,
Hiába döngetek kaput, falat
S mégis megkérddtem tőletek:
Szabad-e sírni a Kárpátok alatt?

Verecke híres útján jöttem én,
Fülembé még ósmagyar dal rivall,
Szabad-e Dévénynél betörnöm
Új időknek új dalaival?

Fülembé forró ólmot öntsetek,
Legyek az új, az énekes Vazul,
Ne halljam az élet új dalait,
Tiporjatok reám durván, gazul.

De addig sírva, kínban, mit se várva
Mégis csak száll új szárnyakon a dal
S ha elátkozza százszor Pusztaszer
Mégis győztes, mégis új és magyar.

Gog und Magogs Sohn.

Gog und Magogs Art entstamme ich,
Vergeblich stürm ich Tor und Mauern
Und dennoch hab ich euch befragt:
Darf man am Fuße der Karpathen trauern?

Durch Vereckes berühmten Paß ich kam,
Im Ohr noch Urmagyariens Sang mir schreit,
Ob ich bei Dévény einbrechen wohl darf,
Mit neuen Liedern einer neuen Zeit?

Giesst in die Ohren mir nur siedend Blei,
Zum neuen, Sänger Vazul macht mich so,
Des Lebens neuen Liedern sei ich taub,
Mit Füssen tretet mich, gemein und roh.

Bis dahin, weinend, qualvoll, nichts erwartend,
Steigt dennoch neubeschwingt das Lied, stolz fliegend,
Verflucht auch hundertmal von Pusztaszer,
Ist doch magyarisches und neu und siegend.

bersetzt von Albert Hetnyi Heidelberg

zitiert nach: Andreas Ady: Auf dem Flammenwagen der Lieder, Budapest 1926, S. 6.

Gog und Magog

Entstammt von sagenhafter Fürsten Blut
Poch ich an Türmen, Toren, Gängen
Frag fruchtlos euch, frag unentwegt gemut:
Ziemt Weinen an Karpathenhngen?

Ich kam durch VERECKEs Geklfte
Hr noch die Ur-Magyaren reiten
Nun brech ich in des Landes Grfte
Mit neuen Liedern, neuer Zeiten.

Giesst heisses Blei in meine Ohren
Sei ich VAZUL erneut, als Sänger
Sei mir das eigne Lied verloren
Und tretet mich, den Einzelgänger.

Mag keine Qual, kein Greuel fehlen
Getreu wird jener starke Sang gewahrt
Und bleibt, verflucht von Mucker-Seelen
Neu, siegreich, nach Magyarenart!

bersetzt von Theodor H. von Hoch

zitiert nach: Th. H. von Hoch: Andreas Ady:
Umdichtungen aus dem Ungarischen, Budapest-Leipzig 1942, S. 27.

Des Gog und Magogs Sohn bin ich,
vergebens hämmre ich an Tor und Mauern,
und dennoch möcht ich von euch wissen:
Darf man noch in den Karpaten Trauern?

Vom ruhmreichen Arpadenpaß kam ich her,
im Ohr mir noch ur-hungrischer Gesang gellt,
und darf ich beim Thebenfels einbrechen
mit neuen Gesängen einer neuen Umwelt?

Gießt mir ins Ohr glutfüßiges Blei,
mir, dem neuen, sangfrohen Basilius,
daß ich des fremden Lebens Lied nicht hör,
gebt mir den Fußtritt, den roh-derben Schluß.

Und dennoch, nichts erwartend, weh und wund
steigt mein Lied empor schwingenfrisch,
und hundertmal verflucht vom Pußtazorn,
steigt es dennoch, neu dennoch und ungarisch.

übersetzt von Alfred Marnau

zitiert nach: Ady, Endre: Der Kuß der Rosalia
Mihály. (Übersetzungen von Alfred Marnau)
Nördlingen 1988.

Ich bin der Sohn von Gog und Magog,
Vergeblich schlage ich an Tor und Tür,
Muß und will es aber dennoch von euch wissen:
Gibt es bei uns ein Recht auf Klage, hier?

Aus tiefstem Osten bin ich eingedrungen,
Im Ohr noch dröhnt mir Urklang dieser Ferne,
Gibt es nun Recht, von Westen vorzustoßen
Mit neuen Liedern neuer Zeiten;

Gießt doch auch mir glühendes Blei ins Ohr
Dem uralt heidnischen Rebellen mit neuer Stimme,
Damit ich sie nicht höre, diese Lieder neuen Lebens,
Zertretet mich, den ketzerischen Sänger, ruchlos.

Denn unaufhaltsam wird sich sowieso mit neuen Flügeln
In Klage, Qual und ohne festes Ziel
Das hundertfach mit Macht verfluchte Lied erheben,
Wird siegen, neu sein und nach Ungarn führen.

übersetzt von Wilhelm Droste, 1993

HORST NALEWSKI

Georg Lukács: Fin de Siècle. Zu George und Rilke

Kann man in Budapest, Geburts- und Sterbeort von Georg Lukács, 1885-1971, an Georg Lukács vorbeigehen, wenn eine literarische Gesellschaft eben diesen Ort zum Bezugspunkt einer Tagung macht, die wiederum einem Dichter deutscher Sprache gilt, der seinen Ursprung in jener k.u.k. Monarchie hatte, die mit Prag und Wien und Budapest Koordinaten seines Daseins konstituierte?

Wir meinen, man kann es nicht. Selbst auf die Gefahr hin, unsere ungarischen Gastgeber zu konsternieren. Glauben wir nämlich István Eörsi, der 1956 Aspirant bei Lukács war und sodann ein schweres Schicksal hatte, daß Lukács' „Popularität in Ungarn einen derartigen Tiefstand erreicht [hat], daß schon sein Name als unschicklich gilt.“¹ Der Begriff der „Popularität“ ist sicher mit Bedacht gesetzt, versteht er sich doch wohl für den Bereich der Tätigkeit von Lukács, der mit seinem zweimaligen Engagement im unmittelbar politischen Raum zusammenhing: dem Jahr 1918/19 und dem Jahr 1956, da Lukács Verantwortung übernahm in revolutionären kommunistischen bzw. sozialistischen Regierungen als führender Kopf einer neuen Volksbildung und beide Male scheiterte, weil die Bewegungen scheiterten; er selbst aber nicht Abstand nahm von einer Weltanschauung, zu der er sich seitdem bekannt hatte: zur marxistischen. Und das prononciert bis zu seinem Tode. Wir wissen, daß beide Einstiege in die praktische Politik des im ersten Mal schon hochgeschätzten Philosophen der Ästhetik, des im zweiten Mal weltberühmten Denkers Georg Lukács keine Zufälle waren, sondern innerste Konsequenz eines Mannes, von dem Tibor Déry in seiner Grabrede für den Freund sagte:

„... seine Gedanken wollte er in die Wirklichkeit umgesetzt sehen. Er war Tagelöhner seiner Philosophie, er war der ausführende Philosoph ... Seine Überzeugungen hielten auch seinem persönlichen Mißgeschick stand. Auch dem Mißgeschick der Epoche, in der er lebte, auch dem der Menschheit, möchte ich sagen.“²

György von Lukács, Sohn des Bankiers József von Lukács, der ihm, dem jungen Gelehrten, großzügig und vertrauensvoll die materielle Si-

cherheit für das Leben eines Wissenschaftlers gewährte, promovierte zum Dr. juris in Klausenburg 1906, zum Dr. der Philosophie in Budapest 1909. Er hörte Simmel und Dilthey in Berlin und gehörte zum Kreis um Max Weber in Heidelberg. Eine Habilitation an der Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg im November 1918 schlug fehl — trotz glänzender Gutachten von Heinrich Rickert, Eberhard Gotheim und nachdrücklicher Fürsprache von Alfred Weber — wegen Lukács' Ausländerstatus, „zumal“ in diesem Moment: dem „eines ungarischen Staatsangehörigen“. ³ Lukács hat später dazu bemerkt, es sei dies ein wahres, unverdientes Glück für ihn gewesen, denn sonst wäre er allenfalls ein guter deutscher Privatdozent geworden. ⁴

Frank Benseler, seit 1962 der Herausgeber der deutschen Lukács-Ausgabe bei Luchterhand und als solcher wohl einer der besten Kenner von dessen Werk, spricht von einem „Werkgebirge“, das da auf uns zugekommen sei und das auch noch in seinen Irrtümern Verdienste habe. ⁵

Nennen wir vereinfachend drei Etappen des Schaffens von Georg Lukács, so wäre herauszuheben an erster Stelle die Essay-Sammlung *Die Seele und die Formen* von 1911 mit Beiträgen über: Rudolf Kassner, Søren Kierkegaard, Novalis, Theodor Storm, Stefan George, Charles-Louis Philippe, Richard Beer-Hofmann, Lawrence Sterne, Paul Ernst. Essays feinsinnig-lebensphilosophischer Observanz, klassizistisch-neuromanistisch, monologisierend-melancholisch, die ihre Herkunft von Georg Simmel nicht verleugnen. An zweiter Stelle die 1923 erschienenen „Studien über marxistische Dialektik“, so der Untertitel; das Buch selbst heißt *Geschichte und Klassenbewußtsein*, von der „eine ganze Generation junger Intellektueller in Europa geprägt wurde“. ⁶ Und schließlich als drittes die 1954 herausgekommenen polemischen Analysen unter dem Titel *Die Zerstörung der Vernunft*, die den Irrationalismus in allen Spielarten — der Untertitel lautet hier: „Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler“ — von Standpunkt eines aufklärerisch-humanistisch-demokratischen Denkens darstellen und angreifen. Eine Aufgipfelung allen Nachdenkens über die Kunst wurde die 1963 erschienene zweibändige *Eigenart des Ästhetischen* eine „Summa aesthetica“ des 20. Jh.s, auch wenn sie unvollendet geblieben ist. Franz Fühmann ordnete sie der „welt-historischen Leistung einer marxistischen Ästhetik“ zu, die „die Kunst ... aus der menschlichen Alltagspraxis von Jahrhunderttausenden entstanden“, ihr „Wesen aus eben dieser Praxis destiliert“ gezeigt hat. ⁷

Des Studenten Georg Lukács Interessen galten von Anfang an, d.h. seit 1902, der europäischen Literatur: der skandinavischen, russischen, deutschen, und speziell der deutschen Philosophie. Es war die Zeit der

Jahrhundertwende, die Zeit vielfältigster geistiger Strömungen und Moden, die fast zeitgleich nebeneinander existierten und so nicht auf einen Nenner gebracht werden konnten: Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus, Neoromantik, Neoklassik, Jugendstil, schließlich der Expressionismus am Vorabend des 1. Weltkriegs; es war das Gefühl einer Krisen-, Verfalls- und Endzeit. Thomas Manns *Buddenbrooks* von 1901 handelten analytisch und fasziniert vom — so der Untertitel — „Verfall einer Familie“; das war die Übersetzung eines die Epoche durchdringenden Begriffs: des Begriffs der „décadence“, und der ließ sich abermals überspannen von dem ebenfalls aus Frankreich importierten des „Fin de siècle“; Ende des Jahrhunderts.

Aus einem Halbjahrhundert-Abstand konnte eben Thomas Mann, nun schon wertend und die großen Namen heraushebend, jene Epoche charakterisieren, die mit Gerhart Hauptmann angetreten war:

„Aber zugleich spielte ja ganz anderes in die Wandlungen der Zeit und ihren Willen hinein, was mit kruder Natur-Wiedergabe wenig zu tun hatte, ja ihr strikt widersprach: Die geisterhaften Suggestionen der späten Ibsen-Stücke waren da, die vom französischen Parnass herstammende, esoterische Spracherneuerung Stefan Georges, in ihrer Art ebenso revolutionär und herausfordernd wie der naturalistische Bürgerschreck; die symbolistischen Frühdramen Maeterlincks mit ihrer hochbeklommenen Traumsprache; die kulturgesättigte ephebeische und wienerisch-mürbe Kunst Hugo von Hofmannsthal, der pathetisch moralisierende Sexual-Zirkus Frank Wedekinds; Rilke und sein so neuer, so verführerischer lyrischer Laut — das alles behauptete Gleichzeitigkeit ...“⁸

Solch objektivierendem Urteil gegenüber nimmt sich das von Hugo von Hofmannsthal, mitten aus der Epoche, 1905, eher befangen, ahnungsvoll, ja der Epoche verfallen an, wenn er anlässlich des Erscheinens eines Gedichtbandes von Rudolf Alexander Schröder schreibt:

„Wir waren unser so viele. Nie zuvor hat es in Wahrheit so viele gegeben, in denen eine Stimme schlief. Es ist wie eine schwere beklommene Nacht, die selbst die Düfte der Blumen gebunden hält; aber der leiseste Windhauch löst alles. Wir sollen von einer Welt Abschied nehmen, ehe sie zusammenbricht. Viele wissen es schon und ein unnennbares Gefühl macht Dichter aus vielen ... Dichter sind sie und eine Lust will aus ihrem Mund und wär es eine Lust voll Grauen. Priester sind sie, so müssen sie weihen, und

wäre es der Abgrund vor ihren Füßen. Angstvoll werfen sie ihre Gedichte hin, wie Blumenzweige in ein reißendes Gewässer und die Seelen der anderen flattern nieder wie versprengte Tauben, sich auf treibenden Zweigen auszuruhen.“⁹

Der Text signalisiert die ganze Ambivalenz des *Fin de siècle*. Immer sich an Rändern bewegend: Die Hingabe an das Schöne und Es als Spiel zu wissen. Die Geste des Abschiednehmens und Die Koketterie mit dem geahnten Zusammenbruch. Die Lust am Wort, die eine Lust am Grauen impliziert. Die Selbstbestimmung zu priesterlicher Weihe und Der Wille, auch den Abgrund zu feiern. Angst, die zur Weltangst wird, und Ästhetischer Genuß auch noch aus solcher Empfindung. Wohlgemerkt: Hier wird künstlerisch auch noch eine Balance gehalten; allein wie oft stürzte man in diesem *Fin de siècle* ab. Die Satire, die Parodie macht es allzu deutlich.

Gustav Schwarzkopf, der ältere Mentor des jungen Hofmannsthal, unbestechlicher Freund und Kritiker vor allem von dessen Anfängen, verfaßte schon 1896 ein *Kochbuch für Schriftsteller und Künstler*. Darin heißt es in dem „Recept für Skizzen, Stimmungsbilder, Symbolistisches im modernsten Stil“:

„Hauptbedingung: Das Werk muß absolut unverständlich, oder ... mindestens sehr schwer verständlich sein ... man vermeide es vor allen Dingen, ein Wort in seinem eigentlichen Sinn zu gebrauchen, vermeide ... jede gebräuchliche Redewendung, jede gangbare Bezeichnung, und erkläre jeder bestehenden Form, jeder Überlieferung und allen Forderungen des gesunden Menschenverstandes den Krieg bis auf's Messer. Wenn man Töne zu beschreiben hat, so wende man nur Farben dafür an, und wenn man Farbenwirkungen erklären will, so appelliere man an die Geruchsnerven oder an die Ohren. Beispiele: Der Klang der Glocken war von einem schweratmenden Grau, das leise und schlüpfend in ein träges, zaghafte Violett hinüberrieselte. Oder: Die Farbe ihres Kleides war eine einzige schrille, sich selbst verhöhrende Dissonanz ... Für Naturschilderungen sind zu empfehlen: ein gelblichgrüner, in stählernen, ausgefranzten Fetzen herunterhängender Himmel, eine blaugraue Wiese, ein leise seufzender, vergrämter, sich in sich selbst hineinwühlender Wald, eine trompetende Nachtigall, ein gedankenschwer, rauh fächernder Wind u.s.w.“¹⁰

Richard Hamann und Jost Hermand haben das Mosaik der Epoche ausgelegt, indem sie all die Elemente benannten, die ihren Umriß prägten¹¹: Von den Typen des Dekadenz-Bewußtseins (Der vom Leben Enttäuschte; Der Exzentriker; Der leidende Ästhet), die Hinwendung zum Slawischen, den Abendstimmungen, dem Herbstlich-Venezianischen, über die Faszination des Ausgefallenen, Verbotenen, Perversen mit der Kulmination in der Gestalt der Salomé, bis zu einer anhaltenden Weltuntergangsstimmung.

„Man hatte das untrügliche Gefühl, daß sich die kulturelle Überfülle dieser Jahre nur für einen kurzen Zeitraum aufrechterhalten ließ, sah, wie sich ringsum eine technisch orientierte Zivilisation verbreitete, in der die Musen nur noch eine untergeordnete Rolle spielen, und genoß darum ihre Reize wie ein ins Sterben Verliebter, der aus dem Gefühl des eigenen Todes seine letzten Sensationen zieht.“¹²

Erinnern wir uns der Gegenstände der Essay-Sammlung *Die Seele und die Formen* von Georg Lukács aus dem Jahr 1911, so überrascht es nicht, dort den Aufsatz: „Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik: Stefan George“ zu finden. Er war 1908 entstanden und in ungarischer Sprache in der progressiven und führenden Zeitschrift *Nyugat* erschienen. Der Essay ist nicht ohne autobiographischen Hintergrund. Zugleich ist er der Zugriff auf einen der repräsentativsten Dichter der hier umrissenen Epoche, der gleichermaßen ihr Überwinder sein wollte.

Ein Beitrag hingebungsvoller Bewunderung, der George immer wieder in Goethesche Nähe versetzt, ihn abhebt von den zeitgenössischen Vorwürfen der „Kälte“, des „Ästhetizismus“, der „Impassibilité“. Mittels englischer und französischer Weiterungen seines Gedichts habe er die „unfruchtbar gewordene Volksliedtradition“¹³ zerbrochen — und eine eigene gestiftet. Georg Lukács scheute sich nicht zu wünschen, gar zu prophezeien: „... vielleicht werden aus Stefan Georges Gedichten auch noch Volkslieder“. Er hatte dabei den Typus der „Wanderlieder“ im Auge, die „auf einem großen unendlichen Wanderwege sich befänden, von Einsamkeit zu Einsamkeit, an neuerlichen Gemeinschaften vorbei, durch das Vergehen großer Lieben hindurch zurück in seine Einsamkeit und dann nach neuem Weg den immer schmerzreicheren, immer höheren und immer endgültigeren Einsamkeiten zu.“

Heraushebenswert scheint ihm das Motiv des „Abschiednehmens“, ein Archetypus menschlicher Befindlichkeit. Er beschreibt die Besonderheit der Georgeschen Haltung mit offenkundig rühmendem Gestus:

„Ein schönes, starkes, mutiges Abschiednehmen, nach der Art vornehmer Leute, ohne Klagen und Gejammer, mit zerrissenem Herzen, doch aufrechtem Gang, 'gefaßt', wie das wundervolle, alles sagende wirklich Goethesche Wort lautet.“ Und dann folgen zwei Strophen aus einem Gedicht der Sammlung *Das Jahr der Seele*, das im Ganzen so lautet:

Nicht ist weise bis zur letzten frist
Zu geniessen wo vergängnis ist.
Vögel flogen südwärts an die see,
Blumen welkend warten auf den schnee.

Wie dein finger scheu die müden flicht!
Andre blumen schenkt dies jahr uns nicht,
Keine bitte rief sie herbei,
Andre bringt vielleicht uns einst ein mai.

Löse meinen arm und bleibe stark,
Lass mit mir vorm scheidestrahl den park
Eh vom berg der nebel drüber fleucht,
Schwinden wir eh winter uns verscheucht!

Zwischen diesem Urteil Georg Lukács' und dem von 1945 in seinem Abriss *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus* liegen die größten Erschütterungen, die der europäische Kontinent in seiner bisherigen Geschichte hat durchmachen müssen. Stefan George war 1933 gestorben, das Gesamtwerk lag vor, die widersprüchliche Geschichte seiner Wirkungen desgleichen. Lukács war in jenem Moment der bedeutendste und einflußreichste marxistische Kulturphilosoph und Ästhetiker, noch vor Ernst Bloch und Walter Benjamin. Es spricht für die Lauterkeit seines Denkens, daß er von seinem frühen Urteil über Stefan George nichts zurücknimmt, es allenfalls komprimiert:

„Ein großer ... Teil seines Lebenswerkes ist der reinen Innerlichkeit, den rein seelischen Geschehnissen dieser Zeit gewidmet ... *Jahr der Seele*, *Teppich des Lebens* heißen ... die dichterisch vollendetsten Gedichtsammlungen Georges. Alles, was die reine Verinnerlichung an seelischen Werten zu geben vermag, ist da ... eine Welt, von tiefster Melancholie umgeben: denn Verzicht, Resignation, schönes Scheiden, bestenfalls schöne Minuten, umschattet von ihrer unvermeidlichen, auch im Rausch vorausklingenden Vergänglichkeit bilden ihren Inhalt.“¹⁵

Doch der Zusammenstoß von Geschichte und dichterischem Werk — oder auch umgekehrt — zwingt zu einer Fortschreibung des Urteils. Lukács sieht die „hart aristokratische Welt“¹⁶ des Stefan George, in der es nur eine kleine Elite oben und eine Masse unten gibt, „pöbel“, „menge“, „getier“; und er weiß diesen Aristokratismus „unbrüderlich“¹⁷. Er sieht das Prophetentum Georges hervorgehen aus der umfassenden Ablehnung seiner Zeit, die ihm nichts ist als „seelenmordende Prosa ... als verkörperte Verworfenheit“, sei es Kapitalismus, sei es Demokratie. Das Prophetentum mache ihn aber auch „seine zarte Innigkeit“ verlieren und in ein „priesterlich übersteigerte(s), oft hohl rhetorische(s) Pathos“¹⁸ verfallen, leidenschaftlich feind der Gegenwart, immer schärfer ihren notwendigen Untergang verkündend und zugleich das Aufkommen eines „Neue(n) Reich(es)“, frei von „seichtem sumpferlogner brüderlei“, doch gebunden an „Den einzigen der hilft den Mann ...“ Sodann zitiert Lukács die letzten acht Verse aus *Der Dichter in Zeiten der Wirren* und setzt hinzu:

„Unter Berufung auf solche Gedichte hat der Faschismus George für sich reklamiert. Nicht mit vollem Recht, soweit es den Dichter selbst betrifft ... Objektiv jedoch sind ohne Frage nicht unwesentliche Zusammenhänge vorhanden. Sie zeigen, wie sehr die innere Entwicklung der deutschen Literatur im Imperialismus in die Richtung einer autokratischen Diktatur drängt — wie sehr der Boden für ein Zerschlagen der Demokratie, für eine Konfiskation der Freiheit, der Menschenrechte auch bei begabten und überzeugten Menschen dieser Zeit vorbereitet war.“¹⁹

Georg Lukács hat keinen Essay über Rainer Maria Rilke geschrieben. Das möchte man bedauern; denn über den Rilke der *Neuen Gedichte* und des „Malte“ hätte er sicher Gewichtiges zu sagen gewußt. Denkbar wäre eine solche Arbeit nur im Umkreis der Aufsatzsammlung *Die Seele und die Formen* gewesen. Möglicherweise war Georg Lukács — damals oft in Heidelberg weilend — zu sehr fixiert auf George und den George-Kreis, wo ja Rilke gegenüber das gegolten hat, was „der Meister“ selbst noch 1928, auf seinen Eindruck von Rilke befragt, mit den zwei Worten festgelegt hatte: „Extremement nul“.²⁰

Nun bedurfte der Philosoph der Ästhetik aber der Veranschaulichung seiner Gedankengänge oder ihrer Verifizierung durch die Kunst, das Kunst-Detail; und da gibt es zahlreiche Rilke-Bezüge, die eminent bedeutsam und erhellend für eine spezifische Rilke-Rezeption geworden sind, zu der wir uns seit eh und je bekannt haben: einer aus der Zeitgeschichte und nur deshalb über die Zeitgeschichte hinausreichenden.

Wir akzentuieren fünf Aspekte:

1. In der Antinomie von in der Wilhelminischen Periode geglaubter Sekurität und dem wachsenden Gefühl innerster Bedrohtheit kommt für Lukács in Rilke die „Klage über die Verlorenheit des Menschen in einer von Grund aus fremden, ja feindlichen Welt ... am reinsten zum Ausdruck ... nie vorher [hat sie] so echte Töne gefunden.“²¹ Dem Kontext genügen die andeutenden Zitate, so zweier Blankverse aus dem Gedicht *Der Auszug des verlorenen Sohnes*, die man vielleicht übersehen hat: „... und ahnend einzusehn, wie unpersönlich, / wie über alle hin das Leid geschah ...“, um jener Klage das individuelle Gesicht zu geben.
2. Bis wohin die ebenfalls nur geahnte Entfremdung des Menschen — eine ganz zentrale Kategorie im Denken bei Georg Lukács —, Entfremdung auch im Phänomen der Kunst, festgehalten, angeschaut werden konnte, mag folgende Episode belegen, die Lukács zitiert: Der Rilke seit 1916 bekannte Bühnenbildner Emil Preetorius berichtet von einem gemeinsamen Anschauen eines Apfelstillebens von Paul Cézanne:

„Rilke betrachtete die großartige Malerei lange versonnen und bemerkte dann unvermittelt: aber essen könne man diese Äpfel nicht mehr. Auf meine scherzhafte Frage, ob man überhaupt ölfarbene Äpfel essen könne, antwortete er leise wie immer, aber dennoch bestimmt, ernst und ohne Zögern: die von Chardin gewiß, auch noch die von Manet, aber bei Cézanne sei's damit zu Ende.“²²

Lukács knüpft daran sehr interessante Ausführungen über Cézannes Neuerungsbemühungen in der modernen Malerei, auf die wir hier nicht eingehen können. Zu Rilke bemerkt er:

„Rilke weist mit seiner schein-naiven Beobachtung auf die historische Sackgasse, die Cézanne tragisch-vergeblich in einen breiten Weg zu verwandeln versuchte: auf die Entfernung von der Menschlichkeit, die ihm durch die Zeit aufgezwungen wurde, auf die Anfänge einer unmenschlichen Kunst, die er in solchen subjektiv tief humanistischen inneren Kämpfen sehr gegen seinen Willen initiierte.“²³

Wir erinnern uns an Rilkes Darlegungen über den gegenwärtigen Verlust des „larischen Wertes“ von Dingen unmittelbar menschlicher Tätigkeit und Umgebung: Haus, Brunnen, Turm, Kleid, Mantel, ein Apfel, eine Rebe; er nannte sie: „... fast jedes Ding ein Gefäß, in dem

sie [unsere Großeltern, H. N.] Menschliches vorfanden und Menschliches hinzusparten ...“²⁴

3. Immer wieder geht Lukács einer Erscheinung nach, die mit der Epoche der *décadence* und des *Fin de siècle* charakteristisch verbunden war: von Nietzsche über George, Hofmannsthal bis zu Rilke, um nur die großen deutschen Namen zu nennen. Einer Erscheinung, die für Lukács ideologiegeschichtlich so relevant werden konnte, weil sie im Faschismus Realität geworden war: Gemeint ist der Zusammenhang bzw. der Umschlag von Ästhetizismus und bzw. in Barbarei. Am erschüttertesten verwandelt und aufgehoben in Paul Celans Epochengedicht *Todesfuge*, das im Jahr des Kriegsendes entstanden war, und noch 1960 bei Hans-Magnus Enzensberger zu finden in dem ebenso provokanten wie verzweifelten Vers: „... wohin mit dem, / was da sagt hölderlin und meint himmler ...?“²⁵ Das Interesse der Literatur jener Jahrhundertwende am Überzivilisierten und Morbiden, am Höchst-Differenzierten und Vulgären, am Präziösen und Sadistischen, zeigte sich wertfrei in der Dichtung und kennzeichnete die innerste Gefährdung eines Künstler- und Menschentums. Einen solchen Umschlag sieht Georg Lukács auch gelegentlich bei Rilke, den er einen „der zartesten und empfindungsfeinsten Dichter der unmittelbaren Vergangenheit“²⁶ nennt, wenn er ihn sich in die Melancholie und Einsamkeit des schwedischen Königs Karl XII. einfühlen läßt und die folgende Episode impassibel hinstellt:

Und wenn ihn Trauer überkam,
so machte er ein Mädchen zahn
und forschte wessen Ring sie nahm
und wem sie ihren bot —
und: hetzte ihr den Bräutigam
mit hundert Hunden tot.²⁷

Wird hier „bestialisch über Bestialisches“ und auch noch in „trocken holprigen Versen“ gesprochen? Georg Lukács meinte so im Jahre 1938.

4. In dem Abschnitt „Alltagsleben, partikuläre Person und religiöses Bedürfnis“ des großen zweibändigen Werks *Die Eigenart des Ästhetischen* ist die Rede von der „Wechselbeziehung von Religion und Kunst“.²⁸ Festgestellt wird ein Nicht-mehr-Zulänglich-Sein, ein Verbraucht-Sein christlicher Angebote und Formen und ein nach wie vor lebendiges Bedürfnis nach religiöser Anlehnung des Individuums aus Gründen seiner menschheitlichen und sozialen Befindlichkeit. Ein unaufhebbarer Widerspruch und oftmals ein Zustand doppelter Verzweiflung. Lukács schreibt:

„Es ist unter solchen Verhältnissen verständlich und sicher nicht zufällig, daß schon in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s nacheinander bedeutende Dichter auftraten, die die vollendete geistige und menschliche Heimatlosigkeit der Verkündigung Christi in unserer Zeit gestalten ... Die wichtigsten der geoffenbarten Inhalte erscheinen in tragisch unerfüllbarer Form von Aspekten des bloßen religiösen Bedürfnisses.“²⁹

Und er nennt die Namen des späten Heine, Dostojewski, Hauptmann, Pontoppidan, Shaw, Bernanos. Lukács zitiert in diesem Zusammenhang Baudelaire, den Rudolf Kassner einmal den „Poeta Christianissimus“ bezeichnet hatte, mit dem Gedicht *Die Verleugnung des heiligen Petrus* aus den *Fleurs du Mal*, das obigen Widerspruch verifiziert. Die letzte Strophe lautet:

Was mich betrifft, so werd ich fortgehn sicherlich
Sehr gern von einer Welt, wo Tat und Traum sich meiden.
Könnte das Schwert ich ziehn, durchs Schwert den Tod
erleiden!

Petrus verleugnet Jesus ... er hat recht, sag ich!³⁰

Es schließt sich fast das ganze Rilke-Gedicht *Der Ölbaum-Garten*, d.i. Christus in Ghetsemane, an. (Dies hat ja durchaus Bezüge zu jenem Baudelaire-Gedicht.) Wir kennen es; ich erinnere nur zwei Strophen:

Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.

Ich bin allein mit aller Menschen Gram,
den ich durch Dich zu lindern unternahm,
der Du nicht bist. O namenlose Scham ...³¹

Georg Lukács resumiert im Anschluß an diese Rilke-Verse den unaufhebbaren Widerspruch zwischen Verlust des Glaubens und religiösem Bedürfnis, der nicht ein individuell Rilkescher, sondern einer der Epoche geworden ist in denen, die den Mut hatten, ihn zu artikulieren, d. h. die Konsequenz auszuschreiben.

5. Sinn und Vermögen der Kunst immer wieder zu befragen und zu wissen, daß solches seit 2 ½ Jahrtausenden geschieht und in dem aristotelischen Begriff der „Katharsis“ unverzichtbar geworden ist, dies erhält bei Georg Lukács einen ganz zentralen Stellenwert. Gerade angesichts des Auseinanderfallens von Gut und Schön in der europäischen *décadence* und dem *Fin de siècle* beharrte Lukács auf einer

Position von Aufklärung und Klassik, die von solcher Trennung nichts wußte und die in ihrem humanistischen Wollen — das bemüht er sich in den großen Künstlern des 20. Jh.s zu zeigen — für Gegenwart und Zukunft unersetzbar war. Es geht um die „Verbindung zwischen ästhetischer Katharsis und ethischem Verhalten ... Ein Verzicht auf sie wäre einer auf jedwede hohe Kunst. Ein solcher kommt natürlich in unseren Tagen häufig vor und ist eine der Kräfte, die die echte Kunst zu einer gefälligen oder fesselnden Belletristik erniedrigen.“³²

Wir wissen, mit welch existentiellern Ernst Rilke den Bezug der Kunst zum Menschen verknüpft, sein notwendiges Sich-Öffnen für die latenten Wirkungsmöglichkeiten der Kunst zum Imperativ erhoben hatte. Immer wieder zitiert man die programmatische Formel aus dem letzten Vers des *Archaischen Torso Apollos*: „Du mußt dein Leben ändern.“ Für Georg Lukács rückt sie als Beunruhigung aus dem Artefakt in die Partikularität des Menschen, wortgewordene Wirkung. Zu ihr hinführend schreibt er:

„Wenn nämlich die visuelle Beziehung des Menschen zu den Naturgegenständen ... eine sittliche ist ..., so bricht in die Wirkung, die ihr künstlerisches Abbild hervorruft, auch eine mit Fug als sittlich charakterisierbare Erschütterung ein. Unmittelbar mischt sich der Ergriffenheit des Rezeptiven über das Neue, das die jeweilige Werkindividualität in ihm auslöst, ein negativ begleitendes Gefühl bei: ein Bedauern, ja eine Scham darüber, etwas, das sich so 'natürlich' in der Gestaltung darbietet, in der Wirklichkeit, im eigenen Leben nie wahrgenommen zu haben ... [Hier erscheint nun die Verknüpfung mit dem Rilke-Sonett. H. N.] Der Vorwurf an das Vorher, die Beförderung für das Nachher ... bilden einen wesentlichen Inhalt dessen, was wir ... als die verallgemeinertste Form der Katharsis bezeichnet haben: ein derartiges Durchrütteln der Subjektivität des Rezeptiven, daß seine im Leben sich betätigenden Leidenschaften neue Inhalte, eine neue Richtung erhalten, daß sie, derart gereinigt, zu einer seelischen Grundlage von 'tugendhaften Fertigkeiten' [Lessing, H. N.] werden.“³³

Im Jahr 1915, nach einem Jahr des Krieges, hatte Rilke verzweiflungsvoll nach den Möglichkeiten der Kunst gefragt — in jener, dieser Welt; und noch einmal seine innersten Absichten geoffenbart und seine tiefe Irritation nicht verschwiegen:

„Was ist anderes unser Metier als Anlässe zur Veränderung rein und groß und frei hinzustellen, — haben wir das so schlecht, so halb, so wenig überzeugt und überzeugend getan? Das ist Frage, das ist Schmerz seit bald einem Jahr und Aufgabe, daß mans gewaltiger täte, unerbittlicher. Wie?!“³⁴

Von Diesem Ethos künstlerischen Verlangens in das Leben hinein, des „Änderns“ und der „Veränderung“, ausgehend, kann Lukács, da solches Ethos ja nicht ephemeral ist, sondern dem dichterischen Denken vielfach immanent, eine Verbindung von Rilke zu Brecht finden. „Bei aller polaren Gegensätzlichkeit zu Rilke ist ... dessen 'Du mußt dein Leben ändern' auch das Axiom für das künstlerische Wollen Brechts.“³⁵

Uns scheint: Wir werden den Philosophen der Ästhetik Georg Lukács noch sehr brauchen.

Anmerkungen

1. ISTVÁN EÖRSI: Der unliebsame Georg Lukács. In: Sinn und Form 1993/3, S. 447. Vortrag aus dem Jahr 1986, gehalten auf der Internationalen Lukács-Konferenz der University of Wisconsin in Madison
2. TIBOR DÉRY: Grabrede auf Georg Lukács. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD. 39/40 (d.i. Okt. 1973), S. 76.
3. Ebd., S. 7.
4. Ebd., S. 3.
5. Ebd., S. 4.
6. Gespräche mit Georg Lukács. Hans Heinz Holz, Leo Kofler, Wolfgang Abendroth. Hrsg. von THEO PINKUS. Rowohlt Paperback 1967, S. 5.
7. FRANZ FÜHMANN: Das mythische Element in der Literatur. In: Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur. Rostock 1975, S. 178.
8. THOMAS MANN: Gerhart Hauptmann (1952). In: Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Berlin 1958, S. 546.
9. HUGO VON HOFMANNSTHAL: Eines Dichters Stimme. Empedokles, Sonette an eine Verstorbene von Rudolf Alexander Schröder. In: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Frankfurt 1979, Bd. 8, S. 357.
10. Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. Neckar 1974, S. 245.
11. RICHARD HAMANN / JOST HERMAND: Impressionismus. Berlin 1966. Kapitel „Fin de Siècle“, S. 154-192.
12. Ebd., S. 165.
13. GEORG VON LUKÁCS: Die Seele und die Formen / Essays. Berlin 1911, S. 188; die nachfolgenden Zitate: Ebd.
14. STEFAN GEORGE: Gedichte. Hrsg. von HORST NALEWSKI. Leipzig, 1987, S. 69.

15. GEORG LUKÁCS: Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus. Berlin 1950, S. 36.
16. Ebd.
17. Ebd.
18. Ebd.
19. Ebd., S. 38.
20. EDITH LANDMANN: Gespräche mit Stefan George. Düsseldorf und München 1963, S. 186.
21. Vgl. Anm. 15, a.a.O., S. 35.
22. GEORG LUKÁCS: Die Eigenart des Ästhetischen. Berlin und Weimar 1981, Bd. I, S. 632. Zitiert aus: EMIL PREETORIUS: Die neue Wirklichkeit. In: Der Monat (Berlin), Nr. 81 (Juni 1955), S. 248.
23. Ebd. S. 632.
24. Rainer Maria Rilke an Witold v. Hulewicz 13.XI.1925. In: RMR, Briefe in zwei Bänden. 1896-1927. Hrsg. von HORST NALEWSKI, Frankfurt und Leipzig 1991, Bd. II, S. 376 f.
25. HANS-MAGNUS ENZENSBERGER: Schaum. In: Landessprache. In: H.-M. Enzensberger: Beschreibung eines Dickichts. Gedichte. Hrsg. von KLAUS SCHUHMAN. Berlin 1975, S. 53.
26. GEORG LUKÁCS: Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker. Berlin 1948, S. 132.
27. RAINER MARIA RILKE: Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine. In: RAINER MARIA RILKE: Werke in drei Bänden. Hrsg. von HORST NALEWSKI. Leipzig 1978. Bd. I, S. 348.
28. Vgl. Anm. 22, a.a.O., Bd. II, S. 752.
29. Ebd., S. 754.
30. CHARLES BAUDELAIRE: Die Blumen des Bösen. Der Spleen von Paris. Französisch und Deutsch. Übertragen und herausgegeben von SIGMAR LÖFFLER und DIETER TAUCHMANN. Leipzig 1973, S. 217.
31. Vgl. Anm. 27, a.a.O., S. 410.
32. Vgl. Anm. 22, a.a.O., Bd. I, S. 785 f.
33. Ebd., S. 779.
34. Vgl. Anm. 24, a.a.O., Bd. I, S. 571. An Thankmar von Münchhausen, 28.6.1915
35. Vgl. Anm. 22, a.a.O., Bd. I, S. 786.

IMRE KURDI

Ágnes Nemes Nagy und Rilke

Ein Kapitel ungarischer Rilke-Rezeption

Die ungarische Dichterin Ágnes Nemes Nagy — geboren 1922 in Budapest, vor kurzem erst verstorben — gehört zu jenem modernen, obwohl nicht ausgesprochen modernistischen, Typ des Dichters, den Gottfried Benn in seinem Essay über *Probleme der Lyrik*¹ beschreibt. (Der Verweis auf Benn trägt hier, wie es sich im Späteren noch zeigen wird, keinen zufälligen Charakter.) Ihr Werk ist durch diejenige „Gleichzeitigkeit der dichterischen mit der introspektiv-kritischen Tätigkeit“² gekennzeichnet, die von Benn als ein Wesensmerkmal des modernen Dichtertypus in den Vordergrund gestellt wird, und die sich in der „Gleichrangigkeit in einem Autor von Lyrik und Essay“³ dokumentiert. Die introspektiv-kritische Tätigkeit der Nemes Nagy richtet sich aber nicht ausschließlich auf die „Herstellung des Gedichtes“⁴, sondern auch auf die Übersetzung des Gedichtes: sie setzt sich in einer ganzen Reihe von Essays mit der Problematik der Übersetzung/Übersetzbarkeit von literarischen — insbesondere lyrischen — Texten auseinander.

Die Gründe dafür scheinen überpersönlich zu sein, und liegen vor allem in der Isolation der ungarischen Sprache in Europa. Wie Nemes Nagy selbst in ihrem Essay *Übersetzen* feststellt, ist die ungarische Sprache ein „weltliterarischer Tod“⁵. Aber eben dieser weltliterarischer Tod, diese „Galeerenstrafe“⁶ führt andererseits zu einer paradoxen, für den Westeuropäer vielleicht unbekannten und ungewohnten Blüte der Übersetzungsliteratur in Ungarn. Denn:

„Die Kulturgeschichte kann zwar den Umfang, vielleicht auch die Wichtigkeit der ungarischen Übersetzungsliteratur hinreichend erklären, aber nicht ihr Niveau. [...] Es ist etwas geschehen [...], was bei kleinen Völkern öfters der Fall ist: [...] wir haben gelernt, die Nachteile unserer Lage zu nützen. [...] Mit dem Ergebnis, daß die produktiven Züge in der ungarischen Übersetzung viel stärker hervortreten, als es bei Übersetzungen gewohnt ist.“⁷

Also „kann und will“ Nemes Nagy „die Tätigkeit des Dichters von der des Übersetzers nicht trennen“⁸, und dieses Gebot formuliert sie

prinzipiell für alle ungarischen Dichter. Dementsprechend enthält ihr 1964 veröffentlichter Band *Wanderjahre*⁹ Übersetzungen von mehr als achtzig Dichtern aus den verschiedensten Epochen und Sprachen, wobei eben Rilke mit einundvierzig Gedichten am stärksten vertreten ist. Die einundvierzig Rilke-Gedichte der *Wanderjahre* erscheinen dann 1983 in dem umfangreichen Rilke-Band des Budapester Europa Verlages¹⁰ wieder in der Übersetzung von Nemes Nagy, doch es kommt nichts Neues hinzu, was darauf hindeutet, daß die Beschäftigung der Übersetzerin Nemes Nagy mit Rilke bereits in den 60-er Jahren abgeschlossen ist — auf die Rilke-Essays wird später noch einzugehen sein.

Faßt man nun diese einundvierzig Gedichte näher ins Auge, kann man folgendes feststellen: Die überwiegende Mehrheit davon stammt aus dem *Stunden-Buch* (fünfzehn Stück) bzw. aus dem *Buch der Bilder* (vierzehn Stück). Dazu kommen sechs Gedichte aus dem Band *Neue Gedichte*, die *Erste Duineser Elegie*, das 14. Stück aus dem ersten und das 2. Stück aus dem zweiten Teil der *Sonette an Orpheus*, schließlich drei Gedichte aus Rilkes Nachlaß. Nemes Nagy übersetzt also in erster Linie den frühen Rilke. Ob dieser Umstand nun Folge einer bewußten Entscheidung ist, oder es der bewußten Entscheidung gar nicht erst bedurfte, und mehr oder weniger direkt auf persönliche (Veranlagung der Übersetzerin) oder überpersönliche (d.h. hier vor allem: sprachliche) Gründe zurückzuführen ist, sei dahingestellt. Fest steht allerdings, daß Nemes Nagy sich der prinzipiellen Grenzen der Übersetzbarkeit von lyrischen Texten nicht nur im allgemeinen — siehe ihr Spruch: „Perfekte Übersetzung ist eine *Contradictio in adjecto*.“¹¹ —, sondern auch im speziellen Fall Rilke sehr wohl bewußt ist. So erklärt sie in ihrem Essay *Ungarischer Jambus die Duineser Elegien* schlicht und einfach für — ins Ungarische — unübersetzbar, denn der ungarische Übersetzer „bildet entweder den Rilkeschen Ton, oder den Rilkeschen Rhythmus ab“¹². Beides zugleich in eine ungarische Übersetzung aufzunehmen sei unmöglich, weil der ungarische Daktylus einen von dem des deutschen grundverschiedenen Charakter hat.

Wie und in welchen Perioden die einundvierzig Rilke-Übersetzungen der Nemes Nagy entstanden sind, erfährt man aus ihrem Essay *Verlorene Schlachten*¹³. Die erste Begegnung mit Rilke liegt weit zurück: mit achtzehn Jahren, also Anfang der vierziger Jahre, nimmt sie zuerst das *Buch der Bilder* in die Hand und fängt sofort Rilke zu übersetzen an — mit einem katastrophalen Ergebnis, wie sie selbst eingesteht. Jedoch habe sie bei dieser verlorenen Schlacht viel gewonnen, da sie Rilkes Stimme gleichsam aus einer intimen Nähe kennengelernt habe. Es geht dann aber

auch noch eine zweite Schlacht verloren, denn selbst mit Übersetzungen, die in einer viel späteren zweiten Periode entstanden sind, ist Nemes Nagy nicht vollkommen zufrieden:

Ich hegte den Wunsch, möglichst treu zu übersetzen; dienen wollte ich mit all meinen Worten. Und doch habe ich Rilke umgeformt, nach meinem eigenen Rilke-Bilde. Warum gefällt mir denn dieses Bild nicht? Warum bin ich mit ihm unzufrieden? [...] Ich bin mit meinen Rilke-Übersetzungen unzufrieden, wie der Dichter mit den eigenen Gedichten unzufrieden ist. Von innen gesehen bin ich unzufrieden. Von außen gesehen — das ist was anderes. So habe ich auch die zweite Schlacht gegen Rilke verloren. Und dabei habe ich noch viel mehr gewonnen, als beim ersten Mal. Einen sehr hart verdienten, nicht mit leichter Hand hingeworfenen Ausdruck meines eigenen Selbst.¹⁴

Dies aber ist eben der springende Punkt, dieser Ausdruck des eigenen Selbst. Rilke wird angeeignet, und selbst wenn er „nur“ übersetzt wird, wird er zum Medium des Eigenen, zum Stimulans moderner ungarischer Lyrik.

An diesem Punkt könnte man mit einem Versuch beginnen, genetischen Beziehungen und / oder strukturellen Parallelen in concreto nachzuforschen. Daß ich dies doch nicht tue, hat vornehmlich zwei Gründe. Erstens scheint mir Vorsicht geboten, und diejenige, die gebietet, ist Nemes Nagy selbst:

Ob die Arbeit des Übersetzers und die Arbeit des Dichters aufeinander einwirken? Selbstverständlich wirken sie aufeinander ein. Nur ist dieses Aufeinander-Einwirken eben nicht einfach. Sie wirken sehr kompliziert, durch Umwege, Mißverständnisse (die so wichtig sind), Entfernungen und Neubeggnungen aufeinander ein.¹⁵

Zweitens scheint mir ertragreicher, statt einer Fahndung nach eventuellen genetischen Beziehungen und/oder Strukturparallelen, das Rilke-Bild von Nemes Nagy, wie es sich in ihren Rilke-Essays dokumentiert, mit ein paar Zügen zu umreißen, denn die Aspekte, unter denen sie Rilkes Dichtung sieht, dürften sich einerseits als charakteristisch, andererseits als fruchtbar und innovativ für die gesamte ungarische Rilke-Rezeption erweisen.

In ihren Rilke-Essays versucht Nemes Nagy vor allem, mit zwei weit verbreiteten und höchst abbruchreifen Mißverständnissen der ungari-

schen Rilke-Rezeption aufzuräumen. Das eine sieht in Rilke nur den ornamentalen Dichter der Sezession, das andere feiert in ihm den stillen und empfindsamen Lyriker der Innerlichkeit.¹⁶ Dagegen stellt Nemes Nagy ihr eigenes Rilke-Bild, das „härter, spröder, bitterer“¹⁷ ist. Wenn es ihr darum geht, Rilkes literarhistorischen Ort zu bestimmen, plazierte sie ihn, ähnlich wie Benn, an den „Nullpunkt“¹⁸ moderner Lyrik. Während aber der Ort am Nullpunkt bei Benn eher abwertend gemeint ist und das Fehlen echter, eigentlicher Modernität bezeichnet, denn Rilkes „Innenleben [...], subjektiv und in seinen emotionellen Strömungen, verweilt noch in jener edlen nationalen und religiösen Sphäre, in der Sphäre der göltigen Bindungen und der Ganzheitsvorstellungen, die die heutige Lyrik kaum noch kennt“¹⁹, ist er bei Nemes Nagy allerdings aufwertend gemeint, denn „in der Logik ist es nur schwer, von der Null bis zur Eins zu kommen; das Weiterrechnen ist schon ein Kinderspiel“.²⁰ Rilke habe, so Nemes Nagy in ihrem Essay *Rilke-Apfelbaum*, im Gegensatz zur programmatischen Moderne einen „wesentlicheren“ und zugleich „verborgeneren Wechsel der Mittel vollzogen“²¹, damit den unheimlich schweren Schritt von der Null bis zur Eins getan, d. h. die Perspektiven dafür eröffnet, was man moderne Lyrik nennt. Die zwar verborgene, jedoch wesentliche Modernität Rilkes mag der Grund dafür sein, daß Nemes Nagy den Anschein, Rilke sei ein kulturhistorischer Zeitgenosse der ersten großen Dichtergeneration der ungarischen Zeitschrift *Nyugat*, zu der u. a. Dichter und Rilke-Übersetzer wie Dezső Kosztolányi und Árpád Tóth gehörten, nicht gelten läßt.²² Diese prinzipielle Abgrenzung, die Herausstellung der Ungleichzeitigkeit des scheinbar Gleichzeitigen, impliziert eine Kritik an der Übersetzungspraxis dieser großen ungarischen Dichtergeneration, die in der Tat die Herausbildung der zwei vorher erwähnten und von Nemes Nagy attackierten Mißverständnisse der ungarischen Rilke-Rezeption hauptsächlich verschuldet. Daß Nemes Nagy wirklich kritisch der Tradition der ungarischen Rilke-Übersetzung gegenübersteht, zeigt sich auch darin, daß sie ihre Kritik an Kosztolányi an anderer Stelle expliziert.²³

Worin äußert sich nun eigentlich für Nemes Nagy Rilkes Modernität? Welche Momente des Werks stellt sie in den Vordergrund? Welche Aspekte hebt sie besonders hervor, um sie für sich selbst und indirekt für die zeitgenössische Lyrik in Ungarn nutzbar zu machen?

Der erste und wichtigste Aspekt für Nemes Nagy ist zweifellos Rilkes Drang nach Objektivität, nach Dinglichkeit, nach unpersönlichem Ausdruck. Sie erblickt in ihm einen der Urväter der unpersönlichen, objektiven Strömungen moderner Lyrik, dessen größte Leistung darin bestehe,

das lyrische Ich aus dem Zentrum des Gedichtes herausgehoben, und das Gedicht auf diese Weise für die Aufnahme neuer Erfahrungen, Bewußtseinsinhalte und Spannungen geeignet gemacht zu haben.²⁴ Rilkes Drang nach Objektivität, nach Dinglichkeit, nach unpersönlichem Ausdruck ist für Nemes Nagy in zweierlei Hinsicht wichtig: wichtig für das eigene Werk, das sie öfters als objektive Lyrik bezeichnet²⁵, und wichtig für die ungarische Lyrik insgesamt, in der „das Verhältnis von Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit schon immer zugunsten der Unmittelbarkeit verschoben worden war“.²⁶

Ein zweiter Aspekt der Rilkeschen Lyrik, der Nemes Nagy wichtig und für die gesamte ungarische Lyrik fruchtbar erscheint, ist die Verbannung alles Zufälligen aus dem Gedicht, eine Forderung, die schon Benn für die moderne Lyrik formuliert hat:

„Es darf nichts zufällig sein in einem Gedicht. Was Valéry über Moltke schrieb: ‘für diesen kalten Helden ist der wahre Feind der Zufall’, gilt für den Lyriker, er muß sein Gedicht abdichten gegen Einbrüche, Störungsmöglichkeiten, sprachlich abdichten, und er muß seine Fronten selbst bereinigen.“²⁷

Die Forderung zielt auf eine gewisse Intellektualisierung der Lyrik, auf Bewußtheit und Wachheit im Schaffensprozeß, die sich bei Rilke u. a. in der Reimtechnik äußere, denn „seine Reime tragen die schweren Gesetzmäßigkeiten einer ganzen Welt in sich“.²⁸ Eben dies verursache aber die Schwierigkeiten bei seiner Übersetzung ins Ungarische, da ein „intellektueller Versbau“²⁹ in der ungarischen Lyriktradition unterrepräsentiert sei. Doch ließe sich gerade auf diesem Gebiet noch vieles nachholen. Der ungarische Reim birgt nämlich, wegen des agglutinierenden Charakters der Sprache, mehr Möglichkeiten in sich als der deutsche. Benn spricht ja auch von einer gewissen Erschöpfung des deutschen Reims seit Rilke, der als letzter „noch einmal den ganzen Reiz des Reims zum Ausdruck zu bringen“³⁰ vermochte, und das „Raffinierte und das Sakrale des Reims“³¹ gleichermaßen zur Wirkung gebracht habe.

Der dritte und in meiner skizzenhaften Übersicht zugleich letzte Aspekt von Nemes Nagy ist die „tückische“³² Wirkung des Rilke-Gedichts. Wie sie meint, sei die äußere, auf den ersten Blick eher konventionelle Erscheinungsform des Rilke-Gedichtes irreführend. Sein Wesentliches schwebte nämlich „über“ dem Gedicht, wobei es freilich gleichzeitig in seine Worte niedergelegt sei.³³ Diese auf den ersten Blick vielleicht unklare und eher verwirrende Feststellung meint zweierlei: Einerseits das Philosophische im Gedicht, worunter Nemes Nagy freilich nur eine philo-

sophische Atmosphäre und nicht eine wohldefinierbare philosophische Richtung verstanden wissen möchte³⁴, und andererseits die Benennung und die Aufnahme neuer, bisher unbenannter und unklarer, moderner emotionaler und Bewußtseinsinhalte durch und in das Gedicht. Denn, wie Nemes Nagy schreibt,

„die sogenannten Emotionen haben mindestens zwei Schichten, von denen die erste die bekannten und anerkannten Emotionen trägt, welche benannt sind: Freude und Trauer, Liebe und Haß. Die zweite Schicht hingegen ist ein Niemandland der Unbenannten. Die am Rande des Bewußtseins oder sogar darüber hinaus herumirrenden, unbenannten, herrenlosen, jedoch durchaus empfundenen Emotionen — deren Bedeutung kaum überschätzt werden kann — gleichsam bei der Hand zu nehmen und in den Kreis der häuslichen Affekte einzuführen: dies scheint eine der sich immer wieder erneuernden Aufgaben des Dichters im 20. Jahrhundert zu sein.“³⁵

Und Rilke habe als einer der Ersten „den Handschlag mit dem Unbenannten“³⁶ vollzogen.

Anmerkungen

1. In: GOTTFRIED BENN: Gesammelte Werke. Bd. 4. Reden und Vorträge. Wiesbaden 1968. S. 1058-1096.
2. BENN, S. 1060.
3. Ebda.
4. BENN, S. 1059.
5. ÁGNES NEMES NAGY: Übersetzen (Fordítani). In: Á.N.N.: Wort und Wortlosigkeit. Gesammelte Essays. Bd. 1. (Szó és szótlanúság. Összegyűjtött esszék. I.) Budapest: Magvető 1989. S. 93-96. Zitierte Stelle auf S. 95. Die Zitate von Nemes Nagy erscheinen im Haupttext in meiner eigenen deutschen Übersetzung. Im Fall von längeren, zusammenhängend zitierten Passagen führe ich das ungarische Original in den Anmerkungen an.
6. Ebda.
7. A.a.O., S. 94.: „Egyszerűen az történt [...], ami kis népek közt gyakori: [...] kihasználtuk helyzetünk hátrányait. [...] Az eredmény az lett, hogy a magyar műfordítás sokkal inkább alkotásjellegű, mint a fordítás általában.“
8. A.a.O., S. 93.
9. ÁGNES NEMES NAGY: Wanderjahre (Vándorévek). Budapest 1964.

10. Gedichte von Rainer Maria Rilke (Rainer Maria Rilke versei). Budapest 1983.
11. Á.N.N.: Übersetzen ... S. 94.: „A tökéletes műfordítás önellentmondás.“
12. ÁGNES NEMES NAGY: Ungarischer Jambus (Magyar jambus). In: Wort und Wortlosigkeit ... S. 307-327. Zitierte Stelle auf S. 324.
13. ÁGNES NEMES NAGY: Verlorene Schlachten (Csatavesztések). In: Wort und Wortlosigkeit ... S. 102-106.
14. A.a.O., S. 106.: „A leghívebben kívántam fordítani, szolgálni akartam minden szavammal. És mégis-mégis átfőrtmáltam Rilkét a saját Rilke-képemre. De hát akkor mért nem tetszik ez a kép? Mért vagyok elégedetlen vele? [...] Rilke-fordításaimmal úgy vagyok elégedetlen, ahogy a költő a saját verseivel. Belülről nézve vagyok elégedetlen. Kívülről nézve — az más. Vagyis másodszor is csatát vesztettem Rilkével szemben. És még sokkal többet nyertem vele, mint előszörre. Valami nagyon keményen megszolgált, nem könnyedén odahamisított önkifejezést.“
15. A.a.O., S. 102.: „Hogy hat-e egymásra a fordítói munka meg a költői munka? Persze hogy hat. Csak nem egyszerűen hat. Nagyon bonyolultan, kerülőkkel, félreértésekkel (amelyek oly fontosak), eltávolodással, visszatéréssel hat.“
16. Vgl. a.a.O., S. 105. Siehe weiter: ÁGNES NEMES NAGY: Rilke-Apfelbaum (Rilke-alfafa). In: Wort und Wortlosigkeit ... S. 373-401. Insbesondere S. 376.f.
17. Á.N.N.: Verlorene Schlachten ... S. 105.
18. ÁGNES NEMES NAGY: Rainer Maria Rilke: Abend (Este). In: Wort und Wortlosigkeit ... S. 201-207. Zitierte Stelle auf S. 202.
19. BENN, S. 1062.
20. Á.N.N.: R.M.R.: Abend ... S. 202
21. Á.N.N.: Rilke-Apfelbaum ... S. 379.
22. Vgl. u.a. Á.N.N.: Verlorene Schlachten ... S. 102. f., R.M.R.: Abend ... S. 202.
23. Á.N.N.: R.M.R.: Abend ... S. 205.f.
24. Vgl. u.a. Á.N.N.: Rilke-Apfelbaum ... S. 377. ff.
25. Vgl. u.a. ÁGNES NEMES NAGY: Gespräch über dies und das (Társalkodás erről-arról). In: Wort und Wortlosigkeit ... S. 82-92. Insbesondere S. 86.
26. Ebda.
27. BENN, S. 1088.
28. Á.N.N.: R.M.R.: Abend ... S. 206.
29. Á.N.N.: Gespräch über dies und das ... S. 87.
30. BENN, S. 1078.
31. Ebda.
32. Á.N.N.: R.M.R.: Abend ... S. 205.
33. Vgl. Á.N.N.: Rilke-Apfelbaum ... S. 375.f.
34. Vgl. u.a. Á.N.N.: R.M.R.: Abend ... S. 204.
35. Á.N.N.: Rilke-Apfelbaum ... S. 375.: „/.../“ hogy az úgynevezett érzelmeknek legalábbis kétféle rétegük van, hogy az első réteg hordozza az ismert és elismert érzelmeket, ezeknek nevük van: öröm és bánat, szeretet és gyűlölet, hogy a

második réteg viszont a névtelenek senkiföldje. A tudat határain vagy azon is túl bolyongó névtelen, gazdátlan, de nagyon is érzékelt emóciókat — amelyeknek jelentőségét eltúlozni alig lehet — mintegy kézen fogni és bevezetni a házi indulatok körébe: ez látszik a 20. századi költő mindig megújuló egyik feladatának.

36. A.a.O., S. 399.

IVAN CVRKAL

Rainer Maria Rilke in der slowakischen Kultur

Obwohl die Rezeption R. M. Rilkes in der slowakischen Literatur ziemlich spät beginnt, hat sein Werk hierzulande einen dauerhaften Platz. Sein Stellenwert in den Nachdichtungen aus der deutschen Literatur erfährt aus vielen Gründen einige Höhen und Tiefen. Im 19. und zum Teil auch am Anfang des 20. Jahrhunderts dominierte in den Übersetzungen hauptsächlich die deutsche klassische Literatur (an erster Stelle J. W. Goethe, weniger F. Schiller, H. Heine u. a.) Der Beginn dieser einseitigen Rezeption lag vor allem in der slowakischen Romantik, wo Goethes Werk eine direkte Inspiration erfüllte und zur Nachahmung bestimmter Gedichte und nicht zuletzt des *Faust*, die als romantisch betrachtet wurden, anregte. In den ersten drei Dezennien des 20. Jahrhunderts erscheinen drei Nachdichtungen von Goethes Faust. In der Periode der Moderne ab 1910 wird besonders R. Dehmel und D. von Liliencron Aufmerksamkeit geschenkt. Den slowakischen Symbolisten war R. M. Rilke ein Begriff und sie lasen sein Werk, direkte Nachdichtungen von Rilke sind jedoch eher unwahrscheinlich.¹ In den benachbarten Literaturen setzten die Beziehungen zu Rilke relativ zeitig ein, so z. B. in der tschechischen Kultur, wo die Beziehung zu ihm sich nicht zuletzt auf seine persönlichen Kontakte mit den einheimischen Dichtern, J. Zeyer, Jiří Karásek ze Lvovic stützte, und wo die Rezeption auch durch Rilkes Juvenilien angespornt schon zeitig ansetzte, aber auch in der ungarischen Literatur.²

Obwohl der Eintritt Rilkes in die slowakische Literatur, wie schon oben erwähnt wurde, relativ spät und eher unbemerkt erfolgt, führt sein Werk Ende der 30er Jahre und vor allem in der ersten Hälfte der 40er Jahre, zu vielen Anregungen, zum Nachdichten und Nachdenken.

Über direkte Kontakte Rilkes zur Slowakei existieren praktisch keine Quellen. Rilke erwähnt in seinem Jugendgedicht *Der kleine Drdteník* (d. h. Rastelbinder) einige Ausdrücke, die wir trotz Verzerrungen als slowakisch bezeichnen könnten (Krajcar, d. h. Kreuzer, Milost'pánku, d. h. gnädiger Herr).³

Paradoxerweise veröffentlichte die kommunistische Tageszeitung *Pravda Chudoby* einen Ausschnitt aus Rilkes *Geschichten vom lieben Gott* unter dem Titel *Ako prišla zrada na svet* (Wie kam der Verrat auf die Welt) im

Jahre 1922.⁴ Ein Jahr später erschien die Nachdichtung *V osudnej hodine* (In der Schicksalsstunde) in einer Kaschauer Zeitung.⁵ Vielleicht waren die Anregungen zur Nachdichtung durch Rilkes Äußerungen zur russischen Revolution beeinflußt?

Zum 50. Geburtstag R. M. Rilkes erschien in *L'udová politika* ein Artikel über das Werk und Leben des Dichters.⁶ Der Autor war wahrscheinlich der slowakische postsymbolistische Dichter E. B. Lukáč, der einige Tage nach Rilkes Tod Anfang 1927 auch einen Nekrolog veröffentlichte.⁷ (Am 1. 1. 1927 erschien auch in der Zeitung *Slovák* eine kurze Nachricht). Die ersten Einflüsse von Rilkes Dichtung können wir schon in den Anfängen von E. B. Lukács Lyrik verfolgen. Lukács individuelle Einstellung zu den literarischen Gruppierungen, seine differenzierte Auffassung der literarischen Tradition, seine ethisch-philosophische Literaturkonzeption, seine Einsamkeit, seine Orientierung auf die Hauptströmungen der europäischen Literatur schufen die Voraussetzungen, die ihn zu Rilkes Dichtung hinzogen. Durch die Beziehungen zu Endre Ady kam er zur europäischen Moderne: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine. Sein transzendentes Herangehen an die religiöse Problematik mußte ihn konsequent zu Rilkes Poesie führen. Lukács Sammlung *Hymny k sláve Gosudarovej* (Hymnen an den Ruhm des Herrn, 1926) beinhaltet mehrere Gedichte, wo die Beziehung des lyrischen Subjekts zu Gott thematisiert wird.⁸ Formelle wie strukturelle Elemente verraten eine gewisse Ähnlichkeit mit Rilke: häufige Selbststilisierungen, klassische Sonettform, Alliteration (im Slowakischen eher selten) sind bestimmte Elemente, die an Rilke erinnern. Schon in seinem Erstlingswerk *Sposed'* (Die Beichte) räsoniert das tragische Lebensgefühl und erklingen komplizierte Reflexionen über die innere Welt des Dichters. In der Sammlung *Krizovatky* (Kreuzungen, 1929), die während seines Leipziger Aufenthaltes entstand, tritt das Subjekt des Dichters als Sucher nach dem Dasein, nach Problemen der Menschheit auf. Seine meditativen Verse drücken die Erfahrung bei der Lektüre Rilkescher Gedichte aus und lassen sich nicht nur durch Baudelaires Werk erklären. An Lukáč ließe sich demonstrieren, wie die Literaturgeschichtsschreibung in eingefahrenen Wegen steckt und in diesem Falle die literarischen Einflüsse einseitig nur von Baudelaire ableitet. Die Verbindung von Elementen der christlichen und antiken Mythologie, wie sie Rilke verwendete, so z. B. in den *Duineser Elegien*, sind bei Lukáč markant. Lukáč verfolgte Rilkes Lebensweg mit Aufmerksamkeit, wovon auch seine prompte Reaktion auf Rilkes Tod zeugt.⁹ In der von Lukáč gegründeten Monatschrift *Slovenské smery* erschien gleich im ersten Jahrgang das Gedicht Rilkes *Detstvo* (Kindheit), höchstwahrscheinlich in der Nachdichtung von Lukáč selbst.

1931 erschien in der renommierten Monatschrift *Slovenské pohľady*, die seit 1881 ununterbrochen erscheint, das Gedicht *Herbsttag* und wurde seitdem in 9 verschiedenen Fassungen und von verschiedenen Nachdichtern veröffentlicht.¹⁰ (Zum Vergleich: F. Szász gibt in den 70er Jahren 14 ungarische Nachdichtungen an).¹¹ Die leitende Persönlichkeit des literarischen Lebens Štefan Kréméry, der vor allem auf französische Lyrik orientiert war, veröffentlichte die Übersetzung des *Pont du Carousel*.¹²

In den 30er Jahren formieren sich in der slowakischen Kultur einige literarische Gruppierungen. Die kommunistischen Intellektuellen mit ihrer Revue *Dav* (Masse) erschlossen sich die europäischen Literaturströmungen, für Rilke zeigten sie jedoch wenig Interesse. Die größte Resonanz erlebte Rilkes Lyrik in zwei anderen literarischen Gruppen, vor allem bei den Dichtern der slowakischen katholischen Moderne und auf überraschende Weise, bei den Dichtern des slowakischen Surrealismus (Avantgarde 38), da sie die Resultate der slowakischen Moderne schroff ablehnten. Auch wenn mit differenzierter Intensität und unterschiedlichem Akzent betrachteten beide Dichtergruppen, die katholische Moderne sowie die Avantgarde 38, Rilkes Werk als Erbe und als Bestandteil ihres künstlerischen Programms und ihrer philosophischen Ansichten.

Als einer der aktivsten Übersetzer erwies sich der katholische Priester und Dichter Pavol Gašparovič Hlbina, der seit den 30er Jahren mehrere Gedichte von Rilke in *Slovenské pohľady*, im katholischen *Pravem* abdruckte (u. a. den *Herbsttag*). Ladislav Hanus, führender Theoretiker der katholischen Moderne, Professor am Priesterseminar in Prešov, veröffentlichte einen Essay unter dem Titel *Rilkeho rekviem* (Requiem R. M. Rilkes),¹³ wo er die letzte Phase des dichterischen Genies, vor allem der Elegien mit seinen letzten Jahren zu verbinden und zu analysieren bestrebt war. Seine Ansichten verband er mit persönlichen Eindrücken beim Besuch von Rilkes letzter Ruhestätte in Raron. Die Besuche der slowakischen Nachdichter und Liebhaber in Raron waren auch später üblich.

Zwischen 1940 und 1944 erscheinen in verschiedenen literarischen Zeitschriften (*Slovenské pohľady*, *Elán*, *Kultúra*, *Obroda*, *Tvorba*, *Pero*) Nachdichtungen einzelner Rilkescher Gedichte auf unterschiedlichem Niveau, jedoch nicht nur mit religiöser Thematik, sondern auch Liebesgedichte, Verse, in denen die Naturmotive dominieren, einige sozialkritische Gedichte. Zugleich werden Proben aus den *Duineser Elegien*, Teile der *Sonette an Orpheus* von mehreren Übersetzern veröffentlicht.

Im Jahre 1942 erschienen gleich zwei Werke von Rilke in Buchform. Der junge Dichter Mikuláš Šprinc veröffentlichte die Nachdichtung der

Duineser Elegien und der oben erwähnte Ladislav Hanus präsentierte seine Übersetzung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.¹⁴ Die literarische Öffentlichkeit, Kritiker und Literaturhistoriker, faßten Rilkes Werke als Beitrag zur slowakischen Ideenwelt auf, zu deren Problemen und Sehnsüchten, und zugleich als eine gewisse Analogie mit der zeitgenössischen und persönlichen Lage, in der sich Rilke bei der schöpferischen Situation während der langjährigen Periode beim Entstehen der *Duineser Elegien* befand. „Damals wie jetzt belastete der Krieg den poetischen Ausdruck ... Trotz der komplizierten Zeit sah Rilke seine Aufgabe darin, sein letztes und definitives ästhetisches und philosophisches Urteil auszusprechen.“¹⁵

Die Kritik nahm in Rilkes Versen die Spannung zwischen dem Einzelnen und der Selbstverständlichkeit der Dinge wahr, sie wertete seine Abrechnung mit dem Leben, sein Suchen nach der Schönheit, die Entdeckung der Geheimnisse. Die Slowakei befand sich im Krieg, die Einstellung der Kritiker dazu war jedoch ablehnend und sie drückten die Hoffnung aus, daß ähnlich wie in Rilkes Elegien auch die Wahrheit, „die sich auf dem Boden befand, zur Geburt eines neuen Lebens führen könnte.“¹⁶ Rilkes Elegien kamen also in ein gesellschaftlich sowie künstlerisch vorbereitetes Klima. Die Aufnahmebereitschaft einerseits und die Qualität der Nachdichtung andererseits sind jedoch zwei grundverschiedene Tatsachen. Dazu möchte ich mich noch später äußern. Wie wertete die Literaturkritik die Elegien? Sie hielt sie für einen neuen schöpferischen Akt, „der Nachdichter Mikuláš Šprinc versetzte die Welt der Rilkeschen Elegien in das slowakische Milieu und dies nicht nur in einer erlebten Interpretation, sondern auch in einer reifen Form.“¹⁷

Auch die Übersetzung der Prosa stieß auf das Interesse der Kritik. Die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* wurden als Eintrittstor in das Werk Rilkes empfunden. Im allgemeinen wurde die Aussage von Rilke als Ausdrucksform einer der größten Persönlichkeiten der Epoche angesehen. Allgemein wurde festgestellt, daß Gott nicht das Ziel, sondern die Richtung bedeutet. Auch wenn in vielen Fällen Rilkes Religiosität hervorgehoben wurde, bot die Variabilität der ideellen Ansichten in der slowakischen Literaturkritik die Möglichkeit, die Fragen auch nach dem Schöpferischen, nach den Motiven, nach den Beweggründen des Dichters zu stellen und den Schlüssel zu seinem Werk nicht einseitig zu suchen. Der Schriftsteller und Kritiker Dominik Tatarka, der enge Beziehungen zur französischen Kultur und Literatur pflegte, fand Parallelen zwischen Rilke und Marcel Proust und zwar in der Struktur sowie in der Methode. „Rilke jedoch gelangte von der Suche nach der verlorenen Zeit zum

vertraulichen Erleben der Welt, zu ihrem subtilen Kennenlernen und zu ihrer Transformierung in eine, dem Dichter eigenen irrationalen Lage.¹⁸ Rilkes Werk sei ein Zeugnis dessen, wie ein Dichter sich die Welt für sich selbst deutet und umgekehrt, wie er sich der Welt anpaßt. Die schwerste Last für den Dichter sei seine eigene Seele.

Eines der Grundthemen Rilkes, der Tod, wurde nicht als Gegensatz, sondern als ein Bestandteil und eine Ergänzung des Lebens begriffen. Im allgemeinen wurden die Übersetzungen ins Slowakische als „rein, einfach und natürlich“ aufgenommen. In der Beziehung zwischen dem historischen und zwischen dem aktuellen Wert einer Übersetzung müssen wir natürlich dem historischen Wert den Vorzug geben. Dies schließt jedoch nicht die Probleme der Nachdichtung aus, auf die schon die Zeitgenossen hingewiesen haben. „Die Traumwirklichkeit und das Irrationale komplizierten die Suche nach einem angemessenen Ausdruck, (wo das) Wort nur ein Widerhall und ein Schwingen sein sollte.“¹⁹

Die zustimmende Aufnahme Rilkes weckte auch die Fragen nach ihren Grenzen. Es bestand Gefahr, daß Rilkes Gedichte zur Mode, zu einem Kultus (auch wenn im positiven Sinne des Wortes) werden. Rilke als subtiler und kontemplativer Dichter trat in ein Milieu ein, das auf eine stürmische Art lebte und mit existentiellen Problemen ringen mußte. Und gerade in dieser komplizierten Zeit ermöglichte eine solche Dichtung eine Konzentration auf die geistige und seelische Existenz eines Dichtergenies. Es drohte zugleich, vor allem für die junge Generation, daß sich die Beziehung zu Rilke in eine leere Geste umwandeln könnte. So wurden auch die Übertragungen allmählich strenger gewertet, mehr Prosa als Lyrik. Die Poesie erlaubte eine bestimmte Lizenz und wurde oft mit Nachsicht aufgenommen, das Original ermöglichte dem Nachdichter eine schöpferische Invention, von der Übersetzung einer Prosa dagegen wurde verlangt, daß sich das übersetzte Equivalent mit der Vorlage genau decken muß. Wenn die Verschiebungen in der dichterischen Praxis zum Teil akzeptiert wurden, lag dies in der slowakischen Tradition des Nachdichtens. Besonders im Realismus wurde die Nachdichtung eines fremden Originals als eigenständiger schöpferischer Akt angesehen. Viele Dichter des Realismus gingen an das Original mit ausgearbeiteter eigener dichterischer Poetik heran und die Nachdichtung wurde als ein autonomes künstlerisches Phänomen betrachtet. Trotzdem, wenn wir den aktuellen Wert dieser Nachdichtungen der 40er Jahre in Erwägung ziehen, dann wird deutlich, mit welchen Problemen einige Nachdichter kämpfen mußten. Es zeigt sich, daß bestimmte Probleme nicht nur bei der Dechiffrierung der Rilkeschen Semantik, sondern zum Teil auch bei bestimmten

religiösen Vorurteilen, Bildung, Vorstudium usw. lagen. Das Religiöse gilt nicht allgemein, es ist trotzdem präsent. Philologisch präzise vorbereitete Nachdichtungen aus den 60er Jahren ringen nicht in solcher Weise mit der komplizierten Gedankenwelt Rilkes wie diejenigen der 40er Jahre. Die zeitgenössische Kritik war sich dessen bewußt und sie erinnerte an die Tatsache, daß Rilke selbst ein halbes Jahr mit dem französischen Übersetzer seiner *Aufzeichnungen* verbrachte, wobei er jedes Wort verglich und korrigierte. So mußte es also auch bei der richtigen Deutung zu bestimmten Substitutionen kommen und viele Abstrakta durch neue, nicht traditionelle Ausdrücke, oft einer lokalen Provenienz, ersetzt werden.

Bestimmte weltanschauliche Vorurteile prädestinierten die Überlegungen von Ladislav Hanus zu Rilkes *Aufzeichnungen*. So mischen sich kluge und präzise Ausführungen mit bestimmten, zeitlich bedingten limitierenden Ansichten. Für Hanus ist das *Stundenbuch* der Beginn eines langen Suchens und Lernens, wo „der Nachbar Gott sich noch nicht von dem innigen Bewußtsein des Dichters trennte.“²⁰ Zugleich warf Hanus Rilke vor, daß er den Weg zu einem positiven, offenbarten Christentum nicht fand. Obwohl sich Rilke diesem Ziel näherte, schlug er sich zuletzt auf Abwegen durch. Rilke begriff, daß seine Liebe illusionär, ungenügend wäre, auf eine entleerte Welt stieße, und nur Geduld zwang ihn, den angefangenen Weg fortzusetzen. Trotz dieser schwülstigen Ausführungen ist es klar, daß Hanus das Werk Rilkes kannte (u. a. auch den damals noch nicht ins Slowakische übersetzte *Rodin*-Essay). Für Hanus ist das *Buch der Bilder* ein Eintauchen in die geliebten Bilder des Daseins. Die Schönheit schlägt jedoch in das Grauensvolle um. Der Engel vertritt den Gott in der schrecklichen Form. Die *Aufzeichnungen* betasten die andere, negative, hohle Form des Lebens, die sich am Rande des Schrecklichen befände. Rilke vollzog angeblich noch nicht den freudigen und positiven Schritt in das neue Antlitz des Daseins. Die Erklärung dieser existenziellen Probleme versuchte Hanus bei Kierkegaard, Nietzsche und anderen Philosophen zu finden. Trotzdem warnt er den Leser, das Buch nicht als eine Botschaft des Schreckens zu begreifen. (Hanus stützte sich dabei auf Rilkes Äußerungen über das Buch in der Korrespondenz vom Februar 1912, wo er die Leser davor warnte, im Buch Analogien dazu suchen, was sie selbst erlebt hatten. Das Buch sollte man „gegen den Strom“ lesen).

Die Rezeption von Rilkes Werk erreicht in der Slowakei den Höhepunkt in der Epoche, wo das Übersetzungsniveau zwar nicht hoch ist, in der jedoch die Übersetzer und Nachdichter bestrebt sind, neue Möglich-

keiten zu suchen und Methoden auszuarbeiten, die positiv ihre Entfaltung vorantreiben.

Die Autoren oder Kritiker, die weniger oder gar nicht von einem religiösen Apriorismus beeinflusst worden waren, vermochten viel genauer die künstlerische Botschaft Rilkes wahrzunehmen.

Die katholische Moderne knüpfte an die Poetik der französischen Moderne an, an den tschechischen Poetismus, ideell stützte sie sich auf christliche moralische Prinzipien. Ihr wesentlicher Zug ist der Spiritualismus.²¹ Spätere normative Postulate gingen aus der Arbeit von Abbé Henri Bremond *Das Gebet und die Dichtung* hervor. Ihre Grundlage ist die Beziehung der menschlichen Existenz zu Gott, die Suche nach ihm. Die Dunkelheit des Lebens wird durch den Glauben an das ewige Leben überwunden. Hier waren auch die Grenzen ihrer Rilkerezeption. Der wichtigste Vertreter dieser Gruppe Janko Silan interessierte sich vor allem für Gedichte mit religiöser Thematik — *Vom Tode Mariae, Mariae Verkündigung* oder für Verse, die die erniedrigte menschliche Seele beschreiben, die sich mit der Qual und dem Tod befassen. Silan war auch der aktivste Nachdichter Rilkes. Außer ihm sind noch der schon erwähnte, emsige, aber oft oberflächliche P. G. Hlbina, die jüngeren Karol Bekényi, Ján Frátrik und Bohuš Gazdík zu nennen. Ihre Aktivität wurde jedoch meistens auf Zeitschriftenbeiträge begrenzt.

1943 erschien in Buchform die *Cornet*-Übersetzung des wenig bekannten Ivan Javor.²² Nur L. Hanus erwog in seiner Kritik die Möglichkeiten einer Nachdichtung des *Cornet*, sonst war der Widerhall gering.²³

Karol Strmeň, einer der talentiertesten jungen Dichter, gab 1944 die eigene Auswahl der Nachdichtungen aus Rilkes Werken unter dem Titel *Obraz na vázach* (Das Bild auf den Vasen) heraus.²⁴ Er übersetzte Gedichte aus den Zyklen und Sammlungen *Frühe Gedichte*, *Stundenbuch*, *Buch der Bilder*, *Neue Gedichte*, *Sonette an Orpheus* und *Späte Gedichte*. (Karol Strmeň verließ 1945 die Slowakei und ließ sich in den USA nieder. Später wurde er Professor für Romanistik an der Cleveland State University. Als Nachdichter konzentrierte er sich vor allem auf Dante und Claudel. Er gab eine zweibändige repräsentative Auswahl aus der Weltlyrik unter dem Titel *Návštevy* (Besuche, Rom 1972) heraus. Rilke ist darin mit dem Gedicht *Herbsttag* und mit der achten *Duineser Elegie* vertreten. Strmeň veröffentlichte außerdem noch ein Buch aus den französischen Gedichten Rilkes im Original und in der slowakischen Nachdichtung: *Šťvorveršia z Valais, Ruže, Okná — Les Quatraines Valaisans, Les Roses* u. a.²⁵

Strmeň's Übersetzungen wurden hoch geschätzt. Die politische und militärische Lage war 1944 kompliziert, nach der Niederlage des Slowakischen Aufstandes im Herbst wurde die Slowakei von der deutschen Wehrmacht besetzt und die Kultur konnte unter den Bedingungen der militärischen und politischen Diktatur nur noch ein kümmerliches Dasein fristen.

Parallel zu den katholischen Dichtern formierte sich Ende der 30er Jahre eine Gruppe der slowakischen Surrealisten (Avantgarda 38). In ihrem dritten Sammelband wurde auch Rilkes Gedicht *An eine Freundin* (*Priateľke*) abgedruckt.²⁶ Die Nachdichtung besorgte J. Lenko, der schon vorher einige Gedichte von Rilke in Zeitschriften veröffentlichte. Der Sammelband sollte die Beziehungen der slowakischen Surrealisten zur Weltlyrik von der Romantik bis zum Symbolismus bekunden, obwohl der slowakische Symbolismus von der Gruppe nicht akzeptiert wurde. Lenko gab 1944 eine Auswahl aus dem Schaffen Hölderlins, Novalis und Rilkes unter dem Titel *Kvety romantiky* (Die Blumen der Romantik) heraus.²⁷ Er betrachtete Rilkes Gedichte in der Kontinuität mit Hölderlin und der Romantik. Zu Rilke schreibt er u. a.: „Sein Symbolismus ist genauso metaphysisch und tief religiös wie Novalis' Romantik und sein ganzes Wesen ist genauso von einem Wirbel der Lyrik, des Suchens auf ständigen Irrwegen mitgerissen wie das Wesen Hölderlins.“²⁸ Auch im Nachwort begreift der Nachdichter Rilkes Lyrik als Flucht in die Welt der Visionen und religiösen Phantasien. Nach Lenko wäre Rilke ein religiöser Individualist, der unermündliche Sucher Gottes, sein Diener, Wächter und Bewunderer.²⁹ Lenkos Einsicht korrespondierte mit der Einstellung der katholischen Dichter. Seine auch wenn nur kurze Auswahl unterstützte diese einseitigen Ansichten und im Vergleich mit Karol Strmeň's Leistung bedeutete sie einen Schritt zurück. Im Unterbewußtsein wirkte Rilke jedoch bei Lenko als tiefsinniger Dichter und Denker, der den Sinn der Dinge enthüllte und nach ihren tiefen Zusammenhängen und Semantik betrachtete.³⁰

Was Strmeň in der Nachdichtung repräsentierte, bedeutete in der Kritik der Theoretiker der surrealistischen Gruppe Michal Považan. Er verfaßte zwei kürzere Essays, die er nach dem Erscheinen der *Duineser Elegien* und der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* veröffentlichte. Unter dem Titel *Báznik a mysliteľ* (Der Dichter und der Denker) versuchte er in den Sinn der Elegien einzudringen.³¹ Rilkes Leistung erblickte er in den komplizierten semantischen Konstruktionen und aus der ersten Elegie dechiffrierte er Rilkes Auffassung vom Ästhetischen. Považan wies auf bestimmte Analogien der dichterischen Bilder bei Rilke

einerseits, sowie bei Baudelaire, Rimbaud und Apollinaire andererseits hin. Rilke bereicherte jedoch die Metapher mit weiteren Bedeutungen. So wurde er von Považan als ein einzigartiger Dichter angesehen, der hoch über die zeitgenössische Lyrik ragte. Die Gedichte seien bei Rilke immerfort in einer dramatischen Bewegung und keine unbewegliche Masse wie bei den Impressionisten. Rilke entwickle die Motive weiter und verbinde sie mit Hilfe der Toten sowie der Lebenden auch zwischen zwei entfernten Zeiten (das Motiv des Engels und der Puppe in der vierten Elegie). Seine Motive und Bilder seien nicht statisch wie in der impressionistischen Lyrik, es handele sich um eine dramatische Anordnung der Motive, die Steigerung der bedeutungsmäßigen Konstruktion. Rilke sei nach Považan ein Symbolist und zugleich überschreite er die Schranken des Symbolismus, als Dichter polemisiere er mit dem „Unausprechbaren“. Der Sinn dieses Werkes bestehe in der Inspiration eines denkenden Menschen zur Antwort auf aktuelle und ideelle Fragen des Zeitgeistes. „Die Lyrik Rilkes inspiriert den Menschen, sie ergänzt ihn zugleich: sie zwingt ihn nachzudenken.“³² Trotz der veraltet wirkenden Terminologie und Ausdrucksweise vermochte Považan den Rahmen einseitiger religiöser Deutung Rilkescher Lyrik, wie dies bei einigen katholischen Dichtern der Fall war, zu sprengen.

So ähnlich verfuhr Považan auch in der Deutung der *Aufzeichnungen*. Er verglich sie mit dem traditionellen deskriptiven Realismus. Rilkes Prosa verändert dagegen radikal die traditionellen Ansichten über den Roman. Mit dem Hinweis auf typische Zeichen der symbolistischen Prosa (Rilke, Belyj, Pasternak) verwies Považan auf ihre Eigenartigkeit: die Handlung wird bloß angedeutet und nicht linear erzählt, sie wird weder durch den Helden, noch durch ein näheres Milieu oder die Zeit gekennzeichnet. „Bildlich könnte man sagen, daß in der realistischen Prosa sich die äußeren Ereignisse auf der vorderen Fläche abspielen und in der symbolischen auf der hinteren Seite.“³³ Rilke zeichnet die Figuren zugleich mit dem äußeren und inneren Blick, einige Porträts repräsentieren Gipfel in der Weltliteratur und dies vor allem im Gegenpol der physischen Züge und der geistigen Eigenschaften. Dabei finden sich die Wortbedeutungen nicht in der ersten Stufe, sondern erst in der zweiten und der dritten. In seiner Prosa verbindet Rilke seine eigene „dichterische Mythologie“ mit dem künstlerischen Programm des Symbolismus: eigenartige klangvolle Verarbeitung des Gedichtes, im Vers sind die meisten Kenntnisse und Erfahrungen kondensiert, die zusammen mit den Erinnerungen an die Kindheit eine spezifische Synthese bilden.

In der kurzen Periode von 5 Jahren (1940-45) erschienen viele Nachdichtungen in den Zeitschriften, fünf Bücher, einige Essays und mehrere Rezensionen. Nach 1945 klingt diese Rezeption durch einige Übersetzungen einzelner Gedichte nach. Außer dem fleißigen P. G. Hlbina trugen dazu einige gelegentliche Übersetzer bei. Die letzte Buchveröffentlichung ist die Herausgabe *Der Geschichten vom lieben Gott* (Rozprávky o Pánu Bohu).³⁴ Die Herausgeber stellten Rilke als Dichter vor, der bestrebt ist, mit der Natur geistig zu verschmelzen, damit er in seinem Inneren den Gott fühle (Klappentext). Die Rezensionen versuchten Rilke als ausgesprochen religiösen Dichter darzustellen und im Vergleich mit Považans Ausführungen bedeuteten sie einen großen Schritt zurück.

Der slowakische Dichter Vojtech Mihálik steht am Anfang seines Schaffens unter dem Einfluß von Rilke. Im Manuskript sind seine jugendlichen Nachdichtungsversuche Rilkescher Gedichte erhalten. Sein Erstlingswerk *Anjelí* (Die Engel, 1947) weist auf direkte Inspirationsquellen von Rilkes Sammlungen *Studenbuch* und *Duineser Elegien* hin.³² (Ich zitiere einige Titel von Mihálik's Gedichten auf deutsch: *Lieber Gott, schenk mir bitte einen Engel, Sonett, Engel, der sich aufrichtete*. Vor allem sind dies aber die *Elegien I, II, III*, aus dem Zyklus *Der zwanzigjährige Hiob*). Mihálik, einer der profiliertesten Dichter nach 1945, wandte sich später anderen Themen zu und seine Inspirationen suchte er auch in der klassischen griechischen und römischen Dichtung.

Der Umsturz 1948 bedeutete das gewaltsame Ende dieser Rezeption. Auf dem Tagesprogramm erschien der wage sozialistische Realismus und schuf Bedingungen, in denen Rilkes Lyrik keinen Platz mehr hatte und dies um so mehr, da er partiell als religiöser und mystischer Dichter in Verruf kam.

Erst 1968 erscheint eine neue Nachdichtung des *Cornets* von Miroslav Válek. (Váleks eigene Werke sind in beiden damaligen deutschen Staaten erschienen). Das Buch beinhaltete auch *Duineser Elegien* und eine Auswahl der *Sonette an Orpheus*, mit einem informativen Nachwort von Jozef Bžoch. Die Zweite Ausgabe erschien 1979 in der Reihe „Zlatá jablón“ (Der goldene Apfelbaum). Nur am Rande sei erwähnt, daß 1981 Lepmanns Biographie über Rilke in der slowakischen Übersetzung herausgegeben wurde.

Die repräsentativste Ausgabe Rilkes wurde vom Germanisten Vincent Šabík 1989 herausgegeben.³⁶ Außer *Cornet* sind in der Auswahl einige bekannte Gedichte, wie *Liebeslied, Herbsttag, Pont du Caroussel* eingegliedert, weiterhin *Duineser Elegien, Sonette an Orpheus, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, zum ersten Mal das Essay *Auguste Rodin* und

eine Auswahl aus der Korrespondenz. Vincent Šabík stellte Rilke in seiner Entwicklung vor. Seine Ausführungen korrespondieren mit dem heutigen Stand der Sekundärliteratur über Rilke. In der Auswahl der Briefe und in einigen Werturteilen fühlt man jedoch eine bestimmte Einseitigkeit.

Diese Ausgabe stellt eine neue Phase in der Rezeption Rilkes in der slowakischen Kultur dar. Nach den direkten Kontakten zu Rilkes Werk funktioniert seine Dichtung nur noch als Bestandteil des literarischen Erbes der Weltliteratur. Bei dieser Distanz gehen Teile seiner Rezeption leider verloren.

Das goldene Zeitalter von Rilkes Rezeption, trotz aller Unzulänglichkeiten, Einseitigkeiten, repräsentiert die Periode der Jahre 1939-1944. Ich habe oben die Studie von Ladislav Hanus über Rilke erwähnt.³⁷ Hanus vermochte sich zwar nicht aus dem Bannkreis seiner religiösen Vorurteile zu befreien. Trotzdem ist dies ein Liebesbekenntnis, es ist ein Aufruf, eine Aufforderung zur Aufnahme Rilkes in der Slowakei. Und diesem Aufruf wurde von der jungen Generation der Dichter und Nachdichter Folge geleistet. Am eindrucksvollsten ist der Abschluß seines Essays, wo Hanus seine Eindrücke aus Muzot und auf dem Friedhof in Raron schildert. Er beendet seine Ausführungen mit der Grabinschrift in der Originalfassung:

Rose,
oh, reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern.

Anmerkungen

1. Ž. GROEBLOVÁ im Brief an M. Gáfrik vom 29. 6. 1965 schreibt u. a.: „Ich habe I. Krasko sehr empfohlen, die damaligen modernen Dichter zu übersetzen, so z. B. Dehmel (Drei Ringe), Rilke, Liliencron. Er wollte aber damals nicht, obwohl er die deutschen Klassiker gut kannte und aus Klopstocks Messias ganze Passagen auswendig vortrug.“
2. vgl. dazu FERENC SZÁSZ, Rainer Maria Rilke in Ungarn. In: Literatur und Kritik, Heft 110, Nov. 1976.
3. Hier die Fassung des Gedichts *Der kleine Dräthenik*

Kommt so ein Bursche, ein junger,
Mausfallen. Siebe am Rücken,
folgt mir durch Gassen und Brücken:
„Herr, ich hab 'türkischen Hunger'“

Nur einen Krajcar, nur einen
für ein Stück Brot, milost' pánkú! usw.

- In: RILKE, R. M., Werke in drei Bänden, hrsg. von HORST NALEWSKI, Bd. 1, Leipzig 1978, S. 122.
4. RILKE, R. M.: Ako prišla zrada na svet. In: Pravda Chudoby, Jg. 3, vom 22.2.1922, Nr. 15, S. 2.
 5. RILKE, R. M.: V osudnej hodine. In: Slovenský Východ, Nr. 188 vom 19.8.1923, S. 5 (Beilage, Nr. 132).
 6. Ludová politika, Jg. 10. vom 5.1.1927, Nr. 3, S. 1-2.
 7. Slovenský denník, Jg. 10, vom 5.1.1927, Nr. 3, S. 1-2. Auch in: Slovák vom 1.1.1927.
 8. Lukács Auswahl aus der Weltlyrik Záhrada útechy beinhaltet jedoch kein Gedicht von Rilke.
 9. vgl. Anm. 7.
 10. RILKE, R. M.: Jesenný deň (Herbsttag). Übersetzt von R. Brtáň. In: Slovenské pohľady, Jg. 47, 1931, Nr. 1, S. 27.
 11. F. SZÁSZ gibt in den 70er Jahren 14 ungarische Nachdichtungen von Rilkes Gedicht Herbsttag. Vgl. dazu die Angaben in der Anm. 2.
 12. Národné noviny, Jg. 64, 1933, Nr. 102, S. 3.
 13. HANUS, L.: R. M. Rilkeho requiem. In: Slovenské pohľady, Jg. 55, Nr. 12, 1939, S. 659-667.
 14. RILKE, R. M.: Zápisky M. L. Briggeho. T. Sv. Martin 1942.
 15. RAJECKÁ, Z.: R. M. Rilke, Duinské elegie. In: Kultúra, Jg. 15, Nr. 3, 1943, S. 137-139.
 16. Ebenda
 17. Ebenda, S. 138-139.
 18. TATARKA, D.: Rainer Maria Rilke, Zápisky Malteho Lauridsa Briggeho. In: Slovenské pohľady, Jg. 58, Nr. 3, 1942, S. 197-199.
 19. Ebenda
 20. HANUS, L.: Dumka. Poznámky na okraj vydania „Zápisok M. L. Briggeho“. In: Slovenské pohľady, Jg. 58, Nr. 2, 1942.
 21. BATOROVÁ, M.: Katolícka moderna. Biele miesta v slovnesckej literatúre. Bratislava 1990, S. 1-20.
 22. RILKE, R. M.: Pieseň o láske a smrti zástavníka Krištofa Rilkeho. Übersetzt von Ivan Javor, Bratislava 1943.
 23. HANUS, L.: Rainer Maria Rilke: Pieseň o láske a smrti zástavníka Krištofa Rilkeho. In: Obroda, Jg. 1, Nr. 2, 1943, S. 107.
 24. RILKE, R. M.: Obrazy na vázach. Výbor z poézie. Übersetzt von Karol Strmeň. T. Sv. Martin 1944.
 25. RILKE, R. M.: Štvorveršia z Valais, Ruže, Okná. Slovenský ústav, Scranton, Pa. 1972. Vgl. dazu: Tomčík, M.: Kontúry prekladovej tvorby Karola Strmeňa. In: Slavica Slovaca, Jg. 26, Nr. 4, 1991, S. 267-279.
 26. RILKE, R. M.: Za priateľku. In: Vo dne a v noci. Bratislava 1941, S. 74.

27. HOLDERLIN-NOVALIS-RILKE: Kvety romantiky. Übersetzt von Július Lenko. L. Sv. mikuláš 1944.
28. Ebenda. Klappentext.
29. Ebenda, S. 81.
30. Ein persönliches Gespräch mit J. LENKO.
31. POVAŽAN, M.: Básnik a mysliteľ. In: Novými cestami. Kritiky, štúdie, prejav. Hrsg. von Mikuláš Bakoš. Bratislava 1963, S. 198-204.
32. Ebenda, S. 204.
33. vgl. dazu Angaben in der Anm. 31. Hier der Aufsatz: Rilkeho román Zápisky Malteho Lauridsa Briggeho, S. 308.
34. RILKE, R. M.: Rozprávky o Pánu Bohu. Übersetzt von Mária Klimová. T. Sv. Martin 1948.
35. MIHALIK, V.: Básne I. Bratislava 1986.
36. RILKE, R. M.: Piesne o láske a smrti. Zápisky Malteho Lauridsa Briggeho. Hrsg. und mit Nachwort versehen von Vincent Šabík. Übersetzt von Miroslav Válek, Vincent Šabík, Peter Hrivnák, Perla Bžochová. Bratislava 1979.
37. vgl. die Angaben in Anm. 13.

ZORAN KONSTANTINOVIC

Rilke bei den Serben

Von den Veranstaltern wurde mir eigentlich das Thema „Rilke und Serbien“ in Auftrag gegeben. Ich habe mir erlaubt, es in „Rilke bei den Serben“ abzuwandeln, obwohl ich auch in dieser Formulierung nur eine Kompromißlösung sehe, um an den von den Veranstaltern höchstwahrscheinlich intendierten Gehalt des vorgeschlagenen Themas heranzukommen. Dazu eine kurze einleitende Klarstellung.

Serbien ist bis Ende des ersten Weltkrieges ein kleines Land an der Südostgrenze Österreich-Ungarns. Aber große Teile der Serben sind in Kroatien, in Südungarn, der sogenannten Wojwodina, und in Bosnien ansäßig. Die moderne serbische Kultur ist in der Wojwodina entstanden, wo die Serben unter dem Schutz der Habsburger seit Leopold I. sehr weitgehende Autonomierechte genossen, während Serbien selbst noch unter türkischer Herrschaft war. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verlagert sich der Mittelpunkt des serbischen kulturellen Lebens von Novi Sad (deutsch Neusatz, ungarisch Ujvidék), dem Zentrum der Wojwodina, nach Belgrad, der Hauptstadt des nun selbständigen Serbien.

Aber Novi Sad ist in kultureller Hinsicht auch weiterhin von großer Bedeutung. Denn während sich Belgrad mehr nach französischen Vorbildern auszurichten beginnt, hütet Novi Sad die Verbindung zur österreichischen Kultur und auch zu Ungarn.

Das Thema „Rilke und Serbien“ könnte also in dem Sinne verstanden werden, wie sich Rilke zu diesem Zeitpunkt zu den Bestrebungen Serbiens stellt, auch in politischer Hinsicht die führende Rolle unter den Südslawen einzunehmen, nachdem der Ausgleich von 1867 zwischen Wien und Budapest zu einer Entwicklung geführt hatte, die von den allerheftigsten Turbulenzen im südslawischen Raum begleitet war. Aber ein solches Thema würde nur wenig erbringen. Zwar könnte man Rilkes Entscheidung für eine föderative Lösung der Donaumonarchie sehr überzeugend belegen, aber was die slawische Welt betrifft, so wird diese, obwohl Rilke bei sich selbst etwas Slawisches zu spüren vermeint, in der Vorstellung des Dichters ausschließlich durch sein Gefühl für das Melodische in den Liedern des böhmischen Volkes und durch das so beeindruckende Erleben Rußlands bestimmt. Die so explosiven Ereignisse um den Thronfolgermord in Sarajevo und den Ausbruch des Ersten Welt-

krieges lassen sich bei Rilke nur am Rande, über kurze Erwähnungen in seiner Korrespondenz feststellen. Der Kriegsausbruch erreichte ihn auf der Reise nach Paris, nach dem Besuch bei Lou Andreas Salomé in Göttingen. Da sich in diesem Augenblick auch für ihn die Frage seiner weiteren Tätigkeit stellte, scheint zum Verständnis seiner Persönlichkeit am treffendsten ein Ratschlag Hugo von Hofmannsthals: „Die einzig mögliche Verwendung für ein Wesen wie Sie ist — gar keine Verwendung.“¹

Aber kehren wir von dem so wenig ergiebigen Thema „Rilke und Serbien“ wieder zum Thema „Rilke bei den Serben“ zurück. Noch immer sind es die Serben in der Wojwodina und in ihren Siedlungen in Ungarn, die bis Szentendre bei Budapest und bis Eger (Erlau) reichten, wo man nach den ersten Berührungen mit Rilkes Dichtung Ausschau halten mußte. Ein solcher Versuch wird auch belohnt. Es ist ein Dichter aus der Wojwodina, Veljko Petrović, der 1908 in der Zeitschrift *Brankovo kolo* in Novi Sad die ersten Übersetzungen aus Rilkes Lyrik veröffentlicht. Es ist jeweils ein Gedicht aus der Sammlung *Advent* und aus dem Zyklus *Lieder der Mädchen*. Veljko Petrović, der später ein sehr bekannter Schriftsteller wurde und sich hauptsächlich der Novelle widmete, war zu jener Zeit Student der Rechtswissenschaften in Budapest und kam dort auch mit der Dichtung des großen ungarischen Lyrikers Endre Ady in Berührung. Auf diese Weise gelangte Petrović in ein Spannungsverhältnis zwischen Rilkes Ästhetizismus und den voll von revolutionären Gedanken erfüllten Gedichten Adys. Es ist ein Spannungsverhältnis, das in sehr starkem Maße charakteristisch sein wird für den überwiegenden Teil der süd-slawischen Literatur. Stellvertretend dafür ist sicherlich Miroslav Krleža, der bedeutendste kroatische Schriftsteller, zu nennen.

Damit bin ich wiederum bei den eingangs erwähnten Überlegungen über die entsprechende Formulierung meines Themas angelangt. Denn es ist in diesem Sinne schwer die serbische Literatur von der kroatischen zu trennen. Krleža wurde von den Serben genau so gelesen wie auch von den Kroaten und war der große Lehrmeister sowohl der einen wie der anderen. Die Sprache, in der er schrieb, wollte er als „kroatisch oder serbisch“ verstanden wissen und er bleibt sicherlich der Beweis dafür, daß es einen gemeinsamen jugoslawischen Kulturraum gegeben hat. Zwei seiner bedeutendsten Essays sind Rainer Maria Rilke und Endre Ady gewidmet.² Im folgenden nur einige Charakterisierungen dieser beiden Dichtergestalten.

Während Endre Ady nämlich für Krleža die symbolische lyrische Synthese allen Zweifels und aller Hoffnungen darstellt, von denen die Ungarn jener Zeit erfüllt sind, sodaß die Persönlichkeit dieses Dichters

einer Ellipse gleicht, die sich zwischen zwei Schnittpunkten bewegt: zwischen einem von Petőfi inspirierten jakobinischen Elan, der mit flatternden Fahnen und unbesiegbarem Glauben in den endgültigen Sieg einer imaginären Revolution voranstürmt, und einer von Vörösmarty überschatteten Trauer, ist der kroatische Dichter in der Darstellung Rilkes überhaupt nicht um eine objektive Festlegung von Rilkes Dichtung bemüht, sondern er legt an diese Dichtung jene Maßstäbe an, nach denen er zu diesem Zeitpunkt in seinem eigenen literarischen Schaffen strebt, das ganz gegen Rilke gerichtet ist. Krleža, der Schilderer des nutzlosen Leidens der kroatischen Soldaten im Ersten Weltkrieg und des nach dem Kriege völlig jeder Perspektive beraubten kroatischen Adels, wird sich aber in seinem Urteil über Rilke überhaupt nicht bewußt, wie sehr ihn die Suggestivität von dessen Dichtung auch selbst in ihren Bann schlägt, so daß er ihr für eine Zeit völlig unterliegt.

Krležas Essay über Rilke stammt aus dem Jahre 1930 und erst von da an kann von einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Rilkes Dichtung in Jugoslawien gesprochen werden, so wie auch die erwähnten Übersetzungen von Veljko Petrović eigentlich nur zwei verirrte Schmetterlinge in der serbischen Literatur darstellen. Denn zu Lebzeiten ist Rilke dem jugoslawischen Leserpublikum eigentlich unbekannt geblieben und in der Zwischenzeit, bis zum Erscheinen des Beitrages von Krleža, wird er nur mit Urteilen vorgestellt, wie sie in Deutschland in den letzten Jahren vor dem Tod des Dichters verbreitet waren.³ Diese Urteile werden zwar von bedeutenden Vertretern des literarischen Lebens in Jugoslawien übernommen, aber er bleibt in diesem Rahmen ausschließlich der Dichter der *Gedichten vom lieben Gott*, des *Stundenbuchs* und vor allem der *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Der Wert der *Neuen Lieder* und der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* bleibt unbemerkt und die späteren Werke, die *Duineser Elegien* und die *Sonette an Orpheus* werden überhaupt nicht erwähnt oder ganz einfach als esoterische und schwer zugängbare dichterische Aussagen bezeichnet.

Mitte der Dreißiger Jahre steht Rilkes Werk bekanntlich im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des literarischen Lebens in Deutschland. Sein Werk löst eine Flut von Monographien, spezieller Studien und Doktorarbeiten aus, besonders sind es die *Elegien* und die *Sonette*, die nun im Vordergrund der Betrachtung stehen. Es stellt sich nun zu Recht die Frage, wieso diese große Beliebtheit eines deutschen Dichters in Jugoslawien völlig ohne Widerhall blieb und auch nach dem Kriege eine solche Uninteressiertheit anhielt. Die Antwort auf diese Frage zeigt, welch

großen Einfluß das Urteil eines bedeutenden Schriftstellers auf die Meinungsbildung ausüben kann, oder noch konkreter: Hätte es nicht zu einer kritischeren Auseinandersetzung mit Krležas Urteil über Rilke kommen müssen?

Dazu wäre vor allem zu sagen, daß in der Zwischenkriegszeit in der jugoslawischen Literatur starke soziale Tendenzen die Oberhand besaßen. Das streben ausschließlich nach absoluter Schönheit wurde als Verniedlichung der sozialen Probleme des realen Lebens betrachtet. Man war vom kritischen Geist Krležas begeistert. Der zweite Weltkrieg führte daraufhin zu einer Distanzierung auch zur deutschen Literatur. In den ersten Jahren, die dem Ende des Krieges folgten, konnten nur Bert Brecht und Thomas Mann vor dem prüfenden Urteil einer Leserschaft bestehen, die so viel Schweres durchzumachen hatte. Aber die neue Ideologie blieb weit davon entfernt, die Erwartungen zu erfüllen, die man in sie gehegt hatte, und so sehr man sich bemühte, die Wahrheiten, die György Lukács entdeckt hatte, vollauf anzuerkennen, so spürte man zugleich auch die Notwendigkeit, sich durch Heideggers Gedankengänge vor dem Geist der allgemeinen Kollektivisierung zu schützen.⁴

Der endgültige Durchbruch erfolgte Mitte der Sechziger Jahre. So erscheint 1964 eine Auswahl von Rilkes Gedichten, insgesamt 2000 Verse, und im gleichen Jahr auch die Übersetzung der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Beide sind mit sehr eingehenden Vorworten versehen, die als Beginn der Beschäftigung der jugoslawischen Germanistik mit Rilke bezeichnet werden.⁵ Aus dem Vorwort zur Auswahl von Rilkes Dichtung sei hier nur die Position angeführt, die nun Rilke zugeschrieben wird: „Als Dichter steht er zwischen jener seichten, kleinbürgerlich selbstzufriedenen Poesie aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der hermeneutischen Poesie unserer Tage, die vor der Welt der absolutisierten Maschinen und entfesselten Atome vor sich selbst zu entfliehen versucht, dabei den Sinn zerbrechend und die Brücken zum anderen Menschen niederreißend.“⁶ Es sind vorzügliche Übertragungen und sie stammen von Branimir Živojinović, der daraufhin mit seinen Rilke-Übersetzungen fortfährt und dafür auch die höchsten Auszeichnungen erhält. Bei den Slowenen meldet sich nun Kajetan Kovič als subtiler Vermittler von Rilkes Lyrik und bei den Kroaten sind es Zvonimir Mrkonjić sowie Ante und Trude Stamač. Aus der Skepsis gegenüber der Position Rilkes schält sich nun immer mehr die Bedeutung heraus, die sein Werk für die Entwicklung der menschlichen Sprache insgesamt zu erreichen vermag. Von diesem Blickpunkt aus wird auch das Urteil von Miroslav Krleža, das lange Zeit so bestimmend war, einer Über-

prüfung unterzogen. So sieht die kroatische Germanistin Mirjana Stančić im Verhältnis Krležas zu Rilke einen Prozeß, in dem sich die historische Notwendigkeit widerspiegelt, von der auszugehen Krleža als sein ur-eigenstes Recht betrachtet, andererseits aber sind auch die komplementären Einwirkungen nicht zu übersehen, die sowohl im Reichtum des Erlebens Rilkes durch den kroatischen Schriftsteller als auch in bestimmten Lösungen in seinem eigenen Werk zu erkennen sind.⁷

In der Zwischenzeit hatte sich auch die jugoslawische Germanistik immer mehr mit Rilke beschäftigt. Ihre vereinten Bemühungen kamen sowohl auf einem Symposium des Österreichischen Kulturinstitutes in Zagreb zum Ausdruck als auch auf dem Österreichisch-jugoslawischen Germanistentreffen in Innsbruck.⁸ Auf diesem formulierte der Doyen der jugoslawischen Germanistik, Zdenko Škreb, den diesbezüglichen Aufgabenbereich mit den Worten, das wir sehr wohl wissen, daß Rilke bei den Jugoslawen anwesend ist und auch die nicht kontinuierliche, lange Linie seiner entsprechenden Rezeption liegt klar vor uns, aber wir wissen noch lange nicht, wie er im einzelnen gewirkt hat.



Sicherlich vermögen wir in diesem Augenblick noch kein Gesamturteil zu fällen, wie Rilke in Jugoslawien gewirkt hat, aber eine Tatsache können wir doch feststellen und diese lautet: Es war Rilkes Lyrik, die mit ihrer Übertragung in die südslawischen Sprachen diese auch vor die Aufgabe stellte, mit der Notwendigkeit des Eindringens in die lyrische Substanz dieser Dichtung neue Dimensionen auch für diese Sprachen zu entwickeln, und Škreb selbst hat in einem seiner Beiträge auf einige dieser Dimensionen aufmerksam gemacht.

Er spricht nämlich von der „Kunsttreue“ als dem viel höheren Ziel der Übersetzung als es die Stiltreue ist. Kunsttreue aber bedeutet, daß das übersetzte Werk in gleicher Weise als Kunstwerk wirken muß wie das Original. Um das zu verwirklichen, benötigt der Übersetzer schöpferisches Sprachvermögen wohl selten in dem Maße wie gerade bei der Übertragung von Rilkes Gedichten. Dabei scheint es Rilke seinen Übersetzern in die südslawischen Sprache auf den ersten Blick sehr leicht zu machen, denn diese Sprachen, vor allem die kroatische und slowenische, aber auch die serbische und teilweise die bulgarische haben sich an der deutschen lyrischen Aussage des 19. Jahrhunderts geschult, wobei für die serbische Sprache der spätere Anschluß an die französische lyrische Dichtung und für die bulgarische Sprache sowohl an das französische als auch russische Vorbild entscheidend wurde.

Wenn wir uns nun aus dieser Sicht die Frage stellen, worin denn das Geheimnis der lyrischen Sprache Rilkes verborgen liegt, so lautet die Antwort, daß dieses Geheimnis nicht mit den Stilmustern des 19. Jahrhunderts zu ergründen ist. Auf diesem Wege würde man bestenfalls zu Interlinearversionen von Rilkes Gedichten gelangen, zum Übersetzen von Wörtern und von Sätzen, nicht aber zu künstlerischen Übersetzungen im Sinne der Kunsttreue. Denn es ist hinlänglich aus dem Césanne-Erlebnis Rilkes bekannt, daß er am Beispiel dieses Künstlers erkennt, wie man die Farben ganz allein lassen muß, damit sie sich gegenseitig auseinandersetzen. Das Wesen der Malerei besteht in der gegenseitigen Beziehung der Farben.

Auch für Rilke sind die Farben des lyrischen Gedichts die Elemente seines sprachlichen Ausdrucks. Er sieht sie in der Lautung, im Rhythmus, im Wortschatz, in den Stilmitteln, der Satzbildung und Satzbindung sowie in der Strophenart. Wer in Rilkes Kunst eindringen will, darf nie aus den Augen verlieren, daß seine Kunst an diesen Farben sich verwirklicht, darin wie sie sich gegenseitig auseinandersetzen. Auch unter den ganz epigonenhaften, ganz angelesenen Gedichten aus Rilkes Frühzeit tritt dem Leser immer wieder eine solche eigenartige „Farbenzusammensetzung“ entgegen, bis schließlich die eigenschöpferische Farbkunst das ganze Gedicht durchdringt und prägt. Von einer solchen metaphorischen Deutung der Elemente des sprachlichen Ausdrucks als Farben ausgehend, sehen wir, wie sich diese miteinander auseinandersetzen und doch harmonisch fortsetzen, als innere Stimmigkeit und künstlerische Abgegrenztheit. Mag zuweilen die eine oder andere Farbe sich vordrängen, nie gelingt es ihr, das Übergewicht oder die Alleinherrschaft zu erlangen. Auf diese Weise ist letztlich kein Wort im Gedicht identisch mit dem gleichlautenden Wort in der Umgangssprache. Dafür aber bleibt es auch unverwendbar für den bloßen Umgang, unberührbar und dauernd.

Wie sehr nun Rilke durch die Übertragung seiner Gedichte zur Entwicklung des sprachlichen Ausdruckes bei den Serben und Kroaten beitrug, dessen wird sich nur derjenige bewußt, der dieser Sprachen mächtig ist. Trotzdem möchten wir versuchen, an einem Beispiel die Lösungen aufzuzeigen, zu denen sowohl ein serbischer Übersetzer (Branimir Živojinović) als auch ein kroatischer (Zvonimir Mrkonjić) gelangt. Wir gehen dabei von den Eingangsversen der achten Elegie aus:

Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsere Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.

Wie ersichtlich, ist der Grundrhythmus jambisch. Hebung und Senkung wechseln innerhalb der Verse regelmäßig miteinander ab, der Vers wird aber eingeleitet durch eine unbetonte Silbe, eine Senkung. Die Verskandenz kann ein oder zweisilbig sein, demnach zählt jeder Vers zehn oder elf Silben. Dieses rhythmische Schema wird von Živojinović genau eingehalten, nur am Anfang des Verses kann Tonbeugung eintreten, die dem Versschema zufolge die unbetonte erste Silbe zur Tonsilbe macht, zur Hebung. Ohne Schwierigkeit bildet Živojinović Rilkes Versschema nach, aber um den Gehalt zu wahren vergrößert er später die Zahl der Verse. So beginnt er:

Očiju širom otvorenih gleda
životinja u otvoreni svet.

Mrkonjić bewahrt die Verszahl, gibt aber nicht nur Rilkes rhythmische Schema auf, sondern jegliches Versschema. Die Verse seiner Übersetzung lesen sich wie leicht rhythmisierte Prosa. Živojinović übersetzt demnach Verse, Mrkonjić Worte.

Das Offene im zweiten Vers ist gemeinsam mit dem Verhältnis zu allem Lebenden das Hauptthema der achten Elegie und es gehört demnach zu den wichtigsten symbolischen Ausdrücken der Elegie. Hier liegt nun eine große Schwierigkeit für den serbischen und kroatischen Übersetzer, denn während im Deutschen dank des Artikels jedes Adjektiv mühelos zum Substantiv verwandelt und als abstrakter Begriff verwendet werden kann, geht dem artikellosen Serbokroatischen diese Möglichkeit völlig ab. Nomina aus Adjektiven werden mit Hilfe von Nominalsuffixen gebildet. Aus „blind“ – „slep“ oder „slijep“ wird „slepac“ oder „slijepac“ (der Blinde), und aus „offen“ – „otvoreno“ wird „otvorenost“ (Offenheit). Wenn man trotzdem nach deutschem Vorbild substantivierte Adjektivneutra — allerdings ohne Artikel — zu verwenden versucht, zum Beispiel „lepo“ für das Schöne oder „otvoreno“ für das Offene, so wirken solche Versuche gezwungen und unnatürlich, vor allem gar nicht poetisch. Mrkonjić jedoch beläßt es interessanterweise und so lesen wir bei ihm:

Svim očima stvorenje vidi
Otvoreno. Samo nam oči kao da su ...

Aus den Interpretationen dieser Stelle geht jedoch ziemlich eindeutig hervor, daß das Offene die ungegenständliche Welt ist, und Živojinović übersetzt auch diesen Ausdruck verständnisvoll mit „otvoreni svet“, eben mit „offene Welt“.

Wir könnten nun den Vergleich mit vielen anderen Beispielen fortsetzen. Hier aber möchten wir die Schlußfolgerungen schon vorwegnehmen. Die Serbokroatische Sprache ist zweifellos philologisch eine Sprache. Sie leitet vom gleichen Ursprung ab und wird in Varianten gesprochen, die von allen völlig mühelos verstanden werden. Das Ringen um die Wiedergabe eines subtilen dichterischen Textes zeigt aber auch die Eigenentwicklung sowohl des Kroatischen als auch des Serbischen in der Sphäre des poetischen Ausdruckes. Was für den einen Übersetzer aus seiner sprachlichen Umgebung als Versmaß schaffbar erscheint, wirkt auf den anderen Übersetzer als zu fesselnd für die Sprache. Was der eine als Unnatürlich empfindet, als das Sich-Aufzwingen einer anderen Sprache, in diesem Falle des Deutschen, hat sich bei dem anderen offensichtlich doch schon in sein Sprachgefühl eingelebt.

An dieser Unterscheidung zwischen dem jeweiligen Verständnis für die Kunstsprache zeigt sich zugleich auch die Möglichkeit einer subtileren Unterscheidung zwischen dem Serbischen und dem Kroatischen.



So wie in den vorangegangenen Ausführungen zu den Fragen der Rezeption Rilkes und seiner Übersetzungen nur ganz kurz Stellung genommen werden konnte, muß auch der Versuch, etwas über den Einfluß Rilkes auf die jugoslawischen Dichter zu sagen, sehr beschränkt bleiben. Dem schon erwähnten Symposium des Österreichischen Kulturinstituts in Zagreb, 1976, ging eine Umfrage unter den Schriftstellern Kroatiens, Serbiens, Sloweniens und der Wojwodina voraus, die Aufschlüsse über Bekanntheitsgrad und Einfluß Rilkes erbringen sollte. Von den 147 Antworten kamen 49 aus Kroatien, 44 aus Serbien, 31 aus Slowenien und 23 aus der Wojwodina. Wie vorauszusehen war, antworteten fast nur Autoren, die behaupteten, mit dem Werk Rilkes vertraut zu sein. Eine gewisse Skepsis scheint diesbezüglich angebracht, obwohl andererseits auch angenommen werden kann, daß sich unter jenen, die nicht antworteten, noch einige befinden, die Rilke zwar gelesen haben, aber den Fragebogen nicht ausfüllten. Cum grano salis kann aber doch angenommen werden, daß etwa ein Fünftel der Schriftsteller in den genannten Republiken Rilke im Original oder in der Übersetzung gelesen haben und daß dabei die Jahrgänge der Zwischenkriegszeit fast die Hälfte bil-

den, während ein Sechstel auf die Generation der nach 1940 Geborenen entfällt. Zwei Sechstel stellten demnach zum Zeitpunkt der Umfrage die noch Überlebenden der Jahrgänge bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Mehr als die Hälfte aller Befragten vertraten die Meinung, daß Rilke einen Einfluß auf die jugoslawische Literatur ausgeübt habe, und drei Viertel von ihnen gaben einen Einfluß Rilkes auf sich selbst zu, wobei allerdings von einigen hervorgehoben wurde, diesem Dichter nicht in ihrer schriftstellerischen Arbeit, sondern in erster Linie in ihrer Persönlichkeitsentwicklung verpflichtet zu sein.

Alle diese Angaben, so interessant sie auch sein mögen, können die subtile Einzelanalyse nicht ersetzen. Vielleicht müßte bei jedem solchen Versuch am Anfang jene Briefstelle stehen, auf die wir schon anspielten, wo Rilke sich einen „irgendwo tiefen slawischen Menschen“ nennt. Sie entstammt dem Brief an Magda von Hattingberg und der Brief ist mit dem 15. Februar 1914 datiert. Aber es kommt sicherlich noch hinzu, was der Nobelpreisträger Ivo Andrić in einem Gespräch mit jungen jugoslawischen Literaturkritikern erwähnte:

„Sie müssen das verstehen, wir alle, die wir Untertanen jenes großen Habsburgerreiches waren, atmeten die gleiche Luft ein, wuchsen in der gleichen Atmosphäre heran, hörten manchmal Vorlesungen der gleichen Professoren und wohnten sogar in der gleichen Gasse; warum hätten wir dann hie und da nicht auch das gleiche denken und das gleiche sagen können?“⁹

So fühlt sich Andrić, siebzehn Jahre jünger als Rilke, der zum Zeitpunkt seines ersten Einflusses auf den jungen Bosnier schon in der Schweiz lebt, diesem sehr verwandt. „In meiner Gedichtsammlung ‘Nemiri’ (Unruhen)“, gesteht Andrić, „bestehen Ähnlichkeiten mit seiner Dichtung, und diese Ähnlichkeiten waren die Folgen einer persönlichen Verbundenheit als auch Ausdruck der allgemeinen Atmosphäre jener Zeit“.¹⁰ Diese Gedichtsammlung war 1920 erschienen und die persönliche Verbundenheit bezieht sich noch ausschließlich auf den Dichter der *Larenopfer*, des *Buches der Bilder*, des *Stundenbuches* und der *Neuen Gedichte*.

Krleža, dessen Rilke-Essay schon erwähnt wurde, sagt an anderer Stelle: „Eines ist sicher, diese heute schon klassischen Namen, George, Rilke und Hofmannsthal, vor allem aber Rilke, hatten sich damals auch in unsere Dichtung eingenistet wie die Jungfrau in das Ohr des Sängers im zweiten der Sonette an Orpheus.“¹¹ Wie sehr sich Rilke in Krležas Dichtung eingenistet hat, dem widmet Mirjana Stančić einen großen Teil ihres vorhin zitierten Buches. Hier nur die Titel der einzelnen Kapitel.

Sie lauten: Krležino „priznanje“ o Rilkeovom uticaju (Krležas „Geständnis“ über den Einfluß Rilkes), Michelangelo (es geht um den Beweis, daß Krležas dramatisches Frühwerk unter diesem Namen aus der Begegnung mit dem *Stundenbuch* hervorgegangen ist) und Maksimalno približavanje Rilkeove i Krležine poetike Dinggedichta (Die maximale Annäherung von Rilkes und Krležas Poetik des Dinggedichts). Ein Kapitel ist Krleža als Übersetzer Rilkes (Krleža kao prevoditelj Rilkea) gewidmet und im Kapitel Predominacija likovnog diskursa. Rilke i Krleža o Cézanneu (Das Überwiegen des Diskurses der bildenden Kunst. Rilke und Krleža über Cézanne) kommt die Verfasserin auf die Verbindung, die hier in gedanklicher Hinsicht bei der Frage der „Farbenzusammensetzung“ als Grundlage auch aller poetischer Erfahrung zum Ausdruck gelangt. Das Wesen der Kunst ist in der Zusammensetzung der künstlerischen Elemente. Das Suchen danach findet seinen Niederschlag in Krležas Gestalt des Filip Latinovicz.

Untertanen noch des Habsburger Reiches wie Ivo Andrić und Miroslav Krleža und zugleich Zeitgenossen dieser beiden Dichter waren auch Miloš Crnjanski und Jovan Dučić. Crnjanski, ein Serbe aus dem Banat und Autor des bekanntesten Romans der serbischen Literatur, *Seobe* (Wanderungen) ist 1919 mit einer Sammlung expressionistischer Dichtung hervorgetreten — *Lirika Itake* (Lyrik Ithakas), während Dučić, in Frankreich geschult und Haupt der serbischen Dichterschule in Mostar, als der bedeutendste Lyriker dieser Generation unter den Serben betrachtet wird. In Serbien selbst schlägt Milan Rakić mit Erfolg die Brücke zum französischen Symbolismus.

Sich bei diesen Dichtern auf eine Spurensuche nach Elementen von Rilkes Lyrik zu begeben, ist sicherlich sehr verlockend, man sollte dabei jedoch nicht über Annahmen hinausgehen. Vor allem wird man wohl eine Ähnlichkeit der Motive feststellen können. Andrić zum Beispiel scheint besonders auf Motive wie Einsamkeit, Angst, Tod, Gott reagiert zu haben. Über den Kampf mit Gott als einem ungleichen Gegner sagt Rilke in seinem Gedicht *Der Schauende*:

Wie ist das klein, womit wir ringen,
Was mit uns ringt, wie ist das groß ...

Bei Andrić lautet es in den *Nemiri*:

Jeder lebendige Mensch kämpft mit Gott
der eine länger, der andere kürzer
und jeder unterliegt in diesem Kampf ...

Aus Rilkes Idee, daß auch Gott heranreift, formt Andrić den ähnlichen Gedanken: „Du bist nicht gleich am Morgen und am Abend; mit den Augenblicken reift dein Angesicht ...“. Der Schauende und Gott ist ein Thema, das auch Crnjanski beschäftigt. Ithaka ist die Heimat des Odysseus und so wie der Held der Antike zurückkehrt von seinen Irrfahrten, allein, einsam, ohne Gott und ohne Fremde, ist es auch dem Dichter vorbestimmt, nach vielen Mühseligkeiten zurückzukehren zum Gedicht, in dem er das Ding erschaut: im Ast, der verdorrt, im Blatt, das erzittert, oder in einem Tautropfen. Crnjanskis *Serenata* (Serenada) zeigt diesbezüglich eine auffallende Ähnlichkeit mit Rilkes Dinggedichten. Und er spricht sogar vom Weltinnenraum, denn alle Dinge sind in uns. Das Motiv des Todes aber bei Rilke ist ähnlicher Art eine Crnjanski beherrschende Obsession. Der Eros ist im Tode und der Tod ist im Eros.¹¹

Dučić steht mit seiner Vorliebe für die Legende in auffallender Nähe zu Rilke. Aus der Legende werden auch die erdachten Vorfahren geboren. Bei Rilke ist dies Christof Rilke, bei Dučić ein Graf Vladislavjević. Immer wieder sind es vor allem einzelne Textstellen, die sowohl bei Dučić als auch bei Rakić durch die kunstvolle Verwirklichung einer magischen Musikalität an Rilke zu erinnern vermögen.¹² Von der gegenwärtigen serbischen Dichtergeneration werden vor allem Slobodan Rakitić und Ivan V. Lalić als noch nachträglich von Rilke besonders beeinflusst bezeichnet. Die Begründung dafür mag wohl in ihrem Hang zur Musikalität, zur Bildlichkeit und Legende als auch im Überwiegen des äußerlich Glanzvollen liegen.



Das Thema „Rilke bei den Serben“ weist auf viele rezeptionsgeschichtliche, übersetzungstheoretische und literaturwissenschaftlich bedingte Eigenheiten hin, die hier nur kurz erwähnt werden konnten. Vom rezeptionsgeschichtlichen Standpunkt aus ist es interessant, wie sehr Miroslav Krleža als für den gesamten jugoslawischen Kulturraum bestimmende Persönlichkeit auch das Urteil über die Dichtung Rilkes zu beeinflussen wußte und uns die jugoslawische Literatur insgesamt aus einem Spannungsverhältnis zwischen Rilke und Endre Ady erkennen läßt. Aus der Sicht der Übersetzungstheorie ist es bedeutsam, wie in diesem Falle das Bemühen um die Übertragung eines Dichters völlig neue Dimensionen für die Entwicklung der serbokroatischen Sprache eröffnet und zugleich auch als Beginn einer Eigenentwicklung der poetischen Ausdrucksweise sowohl bei den Kroaten als auch bei den Serben be-

trachtet werden kann. Literaturwissenschaftlich stellt sich die Frage nach dem Stellenwert der Einflüsse von Rilkes Dichtung im Vergleich zu den Einwirkungen des französischen Symbolismus. Es ist der Zeitpunkt, zu dem die Jugoslawen aus dem ausschließlichen Einflußkreis der deutschen Sprachmuster heraustreten und sich sehr stark Frankreich zuwenden.

So manche dieser Eigenheiten wurden im Zusammenhang mit der Erörterung einzelner Phänomene der jugoslawischen Literatur auch bisher schon aufgegriffen, aber eine ähnliche umfassende Monographie oder Doktorarbeit wie wir sie zum Beispiel über Goethe, Schiller oder Heine bei den Serben besitzen, steht zur Zeit noch aus.

Anmerkungen

1. HUGO VON HOFMANNSTHAL — RAINER MARIA RILKE: Briefwechsel. Frankfurt 1978, S. 82.
2. Sowohl das Rilke-Essay (Rainer Maria Rilke) wie auch das Ady-Essay (Madžarski lirik Andrija Ady) sind wiederholt nachgedruckt worden und befinden sich beide in Band 18. der Gesamtausgabe von 1961.
3. Einen Überblick über die Vermittler dieser Urteile bietet die Bibliographie von RADISAV CAJIĆ und SILVIJA DJURIĆ: Rajner Marija Rilke u Jugoslaviji. Bibliografija 1908-1975. Beograd 1975.
4. In diesem Sinne unterschied sich die Situation in Jugoslawien von der Situation in den übrigen sozialistischen Ländern, worüber Manfred Starke eine Darstellung bietet (Stationen der marxistischen Rilke-Konzeption. In: Rilke-Studien. Zu Werk und Wirkungsgeschichte. Berlin und Weimar 1976, S. 258-275). Zwischen Krležas Ablehnung Rilkes und der gleichzeitigen Beeinflussung durch diesen Dichter und Rilkes Verurteilung von Alexander Abusch wegen des Dichters Gottsuchertum als Ausdruck volksfremder bürgerlicher Ästhetik sowie von György Lukács wegen der ahumanistischen Tendenz seines Werkes besteht ein charakteristischer Unterschied.
5. So die Meinung des Belgrader Germanisten Mirko Krivokapić in seinem einführenden Text (S. 8) zur erwänten Bibliographie von Radisav Cajić und Silvija Djurić.
6. Rilke — Pesme. Beograd 1964, S. 23.
7. MIRJANA STANČIĆ: Miroslav Krleža i njemacka književnost. Zagreb 1990, S. 53.
8. S.d. HARALD KREID: Rilke in Jugoslawien. Symposium des Österreichischen Kulturinstituts in Zagreb. In: Literatur und Kritik 110 (1976), S. 584-588, und ZDENKO ŠKREB: Die Bedeutung Rilkes für das kroatische Literaturleben. In: Jugoslawien – Österreich. Literarische Nachbarschaft. Hrsg. von JOHANN HOLZNER und WOLFGANG WIESMÜLLER. Innsbruck 1986, S. 25-30.
9. BRANIMIR ŽIVOJINOVIĆ: Ivo Andrić i nemačka književnost. In: Ivo Andrić. Hrsg. von VOJISLAV DJURIĆ, Beograd 1962, S. 257.

10. Ibidem, S. 255.
11. Auf diese Bezüge von Andrić und Crnjanski, aber vor allem von Krleža zu Rilke bin ich in einem Vortrag auf Schloß Duino näher eingegangen (ZORAN KONSTANTINOVIC: Lebensbejahung und metaphysische Entfremdung. Zur Auseinandersetzung von Andrić, Krleža und Crnjanski mit dem 'Prager Dichter' Rilke. In: Centro studi „Rainer Maria Rilke e il suo tempo“. Atti del secondo convegno. Duino – Trieste 1974, S. 54-71.
12. Auf die Spuren Rilkes bei Dučić und Rakić sowie bei einigen andern serbischen Dichtern dieser Generation habe ich in meiner Arbeit „Izražajni elementi nemačke lirike u poeziji srpskog simbolizma“ (in: Srpski simbolizam. Tipološka procavanja. Hrsg. von PREDRAG PALAVESTRA, Beograd 1985, S. 707-713) hingewiesen.

GEORGE GUȚU

Rilke und Rumänien

Rezeptionsgeschichtliche und ästhetische Aspekte

Von Anfang an drängte sich bei der Untersuchung dieses Themas der sich dann immer mehr erhärtende Eindruck, der allmählich zu einer Gewißheit wurde, daß die Beschäftigung, Auseinandersetzung und schließlich Assimilation der von Rilke entworfenen lyrischen Welt einen wesentlichen Bestandteil innergeistiger und innerliterarischer Selbstverständigungsprozesse innerhalb des kleinen rumänischen Kultur- und Literaturbetriebes darstellten. Somit kann und muß die Rilke-Rezeption bei den Rumänen — wie übrigens auch sonst in anderen geistigen Räumen — nicht als einfacher, von anderen geistigen Phänomenen losgelöster Assimilations- und Befruchtungsprozeß, sondern als Teil vielschichtiger Bemühungen rumänischer Philosophen, Literaturbetrachter und Literaturschaffender angesehen werden, der mit wesentlichen Klärungsprozessen und Positionsbestimmungen innerhalb der rumänischen geistigen Strömungen im Laufe unserer bewegten Geschichte in engstem Zusammenhang steht.

Um die übersetzerischen und eigenschöpferischen Leistungen rumänischer Kulturträger und Kulturschaffender richtiger einschätzen zu können, um die Bedeutung der mit der Rilke-Rezeption in Rumänien verbundenen Aspekte und Momente umfassender zu begreifen, muß etwas weit ausgeholt und damit begonnen werden, zu zeigen, in welchem größeren Kontext auch diese Rezeption eingebettet war. Dabei müssen kulturmorphologische sowie allgemeingeistige Auseinandersetzungen in Betracht gezogen werden, die auf Eigentümlichkeiten und wesentliche Wertungsmomente sowie Wertungsmaßstäbe schließen lassen, die ihrerseits imagologische Bemühungen um die eigene Standortbestimmung in Rumänien in sich bargen. Mit diesen nur bei oberflächlicher Betrachtung als thematranszendent anzusehenden Erläuterungen soll über unausweichlich notwendige, faktologisch ausgerichtete Ausführungen zu rezeptionsgeschichtlicher und rezeptionsästhetischer Relevanz gelangt werden.

Die moderne rumänische Kultur wird von zwei bestimmenden Vorbildern geprägt, an denen sie sich abwechselnd, je nach sozialen und

politischen Schichtungsmomenten, je nach vorherrschenden Interessen und Geschmacksrichtungen, zu orientieren bemüht: an dem französischen und dem deutschen. Von den Aufklärern der Siebenbürgischen Schule über die Vertreter der Achtundvierziger-Bewegung oder die Anhänger der „Junimea“-Bewegung bis zu den hervorragenden Gestalten der Zwischenkriegszeit und denjenigen der gegenwärtigen rumänischen Kultur und Literatur wiegt mal das französische, mal das deutsche Muster vor, oder gehen beide streckenweise in eigenartigen Synthese-Bemühungen einher. Der französische Beitrag zur Konstituierung der rumänischen Kultur ist in recht zahlreichen umfassenden Beiträgen dokumentiert worden,¹ denen sich in den letzten Jahrzehnten gezielte epochen- und gegenstandsgebundene Forschungsergebnisse hinzugesellten. Auf Spuren von Befruchtungerscheinungen durch deutsche geistige Strömungen und Persönlichkeiten begab man sich sowohl in der rumänischen als auch in der ausländischen Forschung recht spät.² Wichtige Momente dieses Aspekts wurden auf einem Bukarester Kolloquium 1983 umfassender dokumentiert.³

Verstanden und untersucht wurden diese Bemühungen nicht im Sinne einer „Nachahmung“, die sich eigentlich auf materiell-zivilisatorische Aspekte bezieht, sondern in jenem einer „Übernahme“ von Anregungen, die dazu angetan sind, die Schaffung eigener, persönlich und geistig-landschaftlich geprägter Kulturwerte zu fördern. Von den früheren Epochen rumänischer Kultur- und Literaturentwicklung bis zur Gegenwart wurden solche „Synchronisierungsbestrebungen“ den traditionalistischen Ausrichtungen entgegengesetzt und von der Kunst- und Literaturbetrachtung als „Öffnung für die Kulturen des Auslands“⁴ oder als ein Bestreben angesehen, „den Anschluß der eigenen literarischen [und kulturellen; G. G.] Öffentlichkeit an die europäische [Kunst- und; G. G.] Literaturentwicklung“ zu vollziehen.

Als Höhepunkte der „Antworten des rumänischen Geistes“ auf Anregungen „des deutschen“⁵ stehen allgemein zwei bedeutende Epochen, „die heute als die klassischen gelten, entschieden unter deutschem Einfluß: die Epoche Eminescus und die zwischen den beiden Weltkriegen, die Epoche Lucian Blagas“,⁶ wie der gegenwärtige Philosoph Constantin Noica es einmal auf eine kurze Formel brachte.

Mit dieser zweiten Epoche der Zwischenkriegszeit sind wir im Zuge dieser Auseinandersetzungen der rumänischen Intellektuellen mit deutschen philosophischen und literarischen Hervorbringungen bereits bei dem Zusammenhang angelangt, in dem auch die Rezeption des Rilkeschen Werkes ansetzt. Der Bogen reicht also von den tiefgreifenden

Anregungen durch Herder, Schiller und Kant in der Zeit der Achtundvierziger-Bewegung über die von Feuerbach, Fichte, Goethe, Hegel, Herbart, Alexander von Humboldt, Klopstock, Lessing und Schelling, vor allem aber von Novalis und Schopenhauer in der Zeit der „Junimea“-Bewegung bis zu der fruchtbarsten Zeit der rumänischen geistigen Entwicklung eben dieser Periode zwischen den beiden Weltkriegen. Da rückt vor allem das Interesse für die Beziehungen zwischen Philosophie und Kunst in den Vordergrund, die in großen Synthesearbeiten von Mircea Florian, Tudor Vianu und Lucian Blaga durchdacht und zu unverwechselbar eigenen Gedankengängen schöpferisch weiterentwickelt wurden. Waren Mircea Florian ein Vollblutphilosoph und Tudor Vianu ein ausgesprochener Ästhetiker, so gelang Lucian Blaga die in der rumänischen Kultur einzigartig dastehende Personalunion von Kulturphilosoph und Lyriker. Kein Wunder also, daß die Anregungen, die von der Rilkeschen Gedankenwelt ausgegangen sind, bei Blaga — wie im übrigen auch bei Ion Pillat — einen starken eigenschöpferischen Widerhall auslösten, wie unsere weiteren Ausführungen bruchstückhaft hervorheben werden.

Im Zuge der immer stärkeren und deutlicheren Hinwendung des rumänischen Kultur- und Literaturlebens zur deutschen Geistigkeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die nicht zuletzt durch allgemein-soziale und politische Zusammenhänge vor, während und nach dem ersten Weltkrieg mitbewirkt wurden, gewinnt das Interesse für die neueren Ausrichtungen von Kunst und Literatur in Deutschland an Boden. Bedingt durch eigene avantgardistische⁷ und sogar — in der Bukowina und der Moldau — expressionistische⁸ Bestrebungen, rückt der deutsche Expressionismus immer mehr ins Blickfeld rumänischer Intellektueller, wie die gründliche, diesbezüglich bahnbrechende Studie von Ovid S. Crohmălniceanu *Die rumänische Literatur und der Expressionismus* und jene von Doru Grigorescu *Geschichte einer verlorenen Generation: Die Expressionisten* überzeugend belegen.⁹ Das Unbehagen am althergebrachten Muster traditioneller Denk- und Aussageweisen, zugleich aber auch das Unbehagen an verschiedenen naturalistischen sowie impressionistischen Spielaarten der modernen Kunstausrichtungen — Hand in Hand mit den tiefgreifenden Veränderung im ökonomischen und sozialen Bereich an der Jahrhundertwende und am Vorabend des Ersten Weltkrieges — zu einer bewußten Hinwendung zu neuen Horizonten und Verfahrensweisen, zur Suche nach ansprechbaren Mustern. Nicht von ungefähr geschieht der Bruch mit der erstickenden, engstirnigen Bodenständigkeit und Heimattümelei fast synchron sowohl in der rumänischen (von Alexandru Macedonski über Tristan Tzara, Ion Vinea bis Lucian Blaga) als auch in der deutschen Literatur in Rumänien (letztere durch die er-

neuernenden, den Provinzialismus überwindenden Bemühungen der von Adolf Meschendörfer geleiteten Zeitschrift *Die Karpathen*, 1907-1914).

In dieser Zeit geistiger Anregungen findet auch der Kontakt rumänischer Dichter mit dem Werk Rainer Maria Rilkes statt. Lucian Blaga unternimmt während seines Wien-Studiums (1918-1920) erste Versuche, Gedichte Rilkes aus dem *Buch der Bilder* zu übersetzen.¹⁰ Ohne an die rumänische Öffentlichkeit direkt gelangt zu sein, erregeten auch die *Briefe an einen jungen Dichter*, die Franz Xaver Kappus 1929 veröffentlichte,¹¹ die Aufmerksamkeit rumänischer Intellektueller und Dichter, die im Zuge der immer stärkeren Hinwendung zum deutschen geistigen Leben immer ausführlichere Informationen aus diesem Raum bezogen. War doch der Umstand, daß der junge Briefpartner ein in Temeswar aufgewachsener junger Mann war, dazu angetan, dieses Interesse wesentlich zu steigern. 1883 in Temeswar geboren, entschließt sich der noch nicht zwanzigjährige Kappus, Rilke sein mit dichterischen Absichten erfülltes Herz auszuschütten. In einem ausführlichen Nachwort zu einer rumänischen Ausgabe¹² (der eine frühere vorausgegangen war¹³) erläutert Andrei A. Lillin Ursachen, Umstände und Auswirkungen des bis 1908 andauernden Dialogs und erwähnt dabei Rilkes Sinn für gleiches im Zeichen des Militärs stehendes Schicksal, die Indentität künstlerischer Bemühungen sowie das Komplementaritätsbedürfnis Rilkes als förderliche Begleitumstände. Rilkes Hinweise auf Jens Peter Jacobsens Roman *Niels Lyhne* sowie auf das Schicksal seines Helden fallen bei Kappus jedoch auf keinen fruchtbaren Boden. Seine bereits in Temeswar begonnene, in Berlin fortgesetzte literarische Tätigkeit entfernte ihn immer mehr vom bewunderten Vorbild und ließ ihn sich am Schnittpunkt des Protestes eines Alfred Kubin, Georg Kaiser oder Karl Sternheim und der Ironie von Albert Ehrenstein und Kasimir Edschmid ansiedeln. Kappus starb 1966 in Berlin.

1923 erschienen in *Adevărul literar și artistic* die ersten Fragmente aus Rilkes Stundenbuch in der Übersetzung von Emil Dorian. Für weitere Übersetzungen sorgt in derselben Publikation Ion Pillat, der sich walverwandtschaftlich zu Rilke hingezogen fühlte und dessen Werk oft in die Nähe des Rilkeschen lyrischen Duktus gerückt werden sollte. Diesem Umstand ist zu verdanken, daß 1924 in der Zeitschrift *Cugetul românesc* die von Ion Pillat und Oskar Walter Cisek besorgte Übersetzung der *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* erschien. Während der Übersetzung hatte Ion Pillat Rilke Briefe geschickt, auf die der Autor des *Cornets* mit einem ausführlichen französisch geschriebenen Schreiben antwortete.¹⁴ 1925 taucht Rilkes Name auch in den Spalten der angesehenen Kronstädter Zeitschrift *Klingsor* (12/1925, S. 450-453) auf, wäh-

rend 1926 sich Lucian Blaga in einem in der *Viața literară* erschienenen Interview seine Wahlverwandtschaft mit Rilke bekannte:

„Wenn ich meine Sympathie zu bestimmten deutschen Dichtern der Gegenwart bekennen müßte, so würde ich eher Georg Trakl, Werfel, Theodor Däubler, Rainer Maria Rilke erwähnen, mit denen ich denselben gegenwärtigen Rhythmus teile, da wir die Grenze der alten Kunstformel sprengen mit Blick auf neue Horizonte.“¹⁵

Ausgehend von abschätzigen Äußerungen in einigen Zeitschriften, nahm die angesehene Publikation *Adevărul literar și artistic* Stellung und präsentierte dem Publikum Ausschnitte aus Rilkes Werk (*Wie starb der alte Timofei*; übersetzt von Alice Gabrielescu) sowie Momente aus Rilkes Leben. Nicht nur Blaga, sondern auch andere rumänische Publizisten äußern sich daraufhin über Rilke: Lotar Rădăceanu, Karl Kurt Klein und Ion Sîn-Giorgiu heben die Musikalität der Rilkeschen Lyrik, Rilkes kosmisches Gefühl eines überzeugten Pantheisten sowie den gesamteuropäischen Synthescharakter seines Mystizismus hervor.¹⁶

Als weiterer Rumäne, der Rilke der einheimischen Öffentlichkeit präsentiert, tritt der Ästhetiker Mihai Ralea 1928 mit seinen *Aufzeichnungen über Rainer Maria Rilke* auf. Den Anlaß dazu bot die Kunde vom Tod des leukemiekranken Dichters. Die Zerbrechlichkeit des Zartbesaiteten, sein wandelndes unruhiges Leben, die kindliche Unschuld prädestinierten ihn zu diesem kläglichen Ende. „Wie alle Kinder, bevölkert er die Welt mit geheimnisvollem Leben. Er belebt die erlahmte Seele der Dinge“ und vollzieht dabei den Schritt zum Pantheismus, denn „Rilke begegnet Gott überall, in allen Erscheinungsformen des Universums“,¹⁷ ohne sie ins Gestaltlose, Dunkle hinabgleiten zu lassen, wie dies im Falle des Novalis geschah. Die Vorahnung des Todes habe Rilke sein Leben lang beherrscht als einen, des sein Leben niemals voll genießen konnte. Rilke sei der „Dichter“ par excellence, die Dichtung für ihn eine Erkenntnistheorie, eine Ästhetik, eigentlich alles gewesen. Wie die indischen Dichter nahm er das Leben als einen Alptraum wahr, seine Empfindungen waren keine Informationsquelle, sondern Vorwände zu seinen Träumen. Seine Traumwelt sei jedoch einem logischen Zwang unterworfen, wie die in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erzählte Episode vom Tode des Dichters Felix Arvers belege. Ralea untersucht die innerweltlichen Erfahrungen, die Ausprägung jener forma mentis Rilkes und betrachtet aus diesem Blickwinkel Rilkes gesamtlyrisches Schaffen.

Der Bergsonismus und die Auswüchse der damals immer mehr Verbreitung findenden Lehre Freuds machen sich in dieser psychologisierenden, texttranszendenten Deutung — von der Warte des heutigen Hermeneutikers aus gesehen — recht unangenehm bemerkbar. Dem französischen nachimpressionistischen Essayismus zahlt der Interpret einen recht hohen Tribut. Ralea war eben kein Dichter, sondern Ästhetiker, Psychologe und Logiker in einer faszinierend-verwirrenden Personalunion. Und im übrigen eine einsame Stimme dieser Art unter den Rilke-Kommentatoren und -Interpreten in Rumänien. Die Dichter fühlten sich angeregt, sich selber zu Wort zu melden.

Ion Pillat war der berufenste dazu. Er selber hervorragender Dichter, einfühlsamer Übersetzer Rilkescher Werke ins Rumänische, gibt Ion Pillat schon im Titel seines Aufsatzes jene eingangs erwähnten Vorbilder-Dualität wieder, die die kleine rumänische Geistes- und Kulturwelt in die eigentlich günstige Lage versetzte, aus beiden Quellen zu schöpfen und den synchronen Überblick über gesamteuropäische Entwicklungen zu bewahren: *Valéry, Rilke und die reine Dichtung*.¹⁸ In diesem Aufsatz rekonstruiert Pillat Valérys und Rilkes Biographien, untersucht und vergleicht das dichterische Werk dieser beiden hervorragenden Autoren. Ausgehend von einem „europäischen lyrischen Geist“ sowie von der These des Henri Brémond über die „reine Dichtung“, spürt Pillat Analogien und Unterschiede zwischen „einem französischen und einem deutschen“ Dichter auf. Beide seien dem „reinen Begriff der Idee, des Gefühls, der Empfindung“ verpflichtet, den sie „durch und über Materie und Raum, in der Seele und in der Bergsonschen Zeit“ festzuhalten versuchen. Die Unterschiede erhebt Pillat in den Rang allgemeiner Relevanz und diese betreffen die Gesamtheit der jeweiligen nationalen Dichtungen, für die Valéry und Rilke stellvertretend untersucht werden, stets jedoch mit Blick auf eigenspezifische Merkmale der rumänischen Dichtung.

„Die deutsche Dichtung ist gegenüber der französischen, insbesondere, und der rumänischen, im allgemeinen, so etwas wie — um bei einem bildlichen Ausdruck zu bleiben — das Wasser gegenüber dem Festland. Bleibt das Ufer aus Marmorstein, aus einfachem Stein oder Ton räumlich unverändert oder die Zeit verändert es durch nach Jahrhunderten wahrnehmbarer Einwirkung, so fließt das Wasser ständig, stets ein anderes im gleichen Fluß, spült mit immer anderen Wellen das unveränderte Ufer, verwandelt sich selbst in sommerlicher Hitze in Dampf, bildet in den Lüften Wolken und wird im Winter zu durchsichtigem, hartem Eis. Das räumlich wandelbare Wasser findet nur in der

Zeit zu seinem Gleichgewicht. Seine letzte Essenz ist diese Fluidität, die es wieder sichtbar macht, wenn es verloren zu sein schien. Als Eisscholle, Welle oder Wolke, als unwandelbares Wesen. So wie in diesem Bild verhält sich die gesamte Dichtung Rilkes gegenüber der Dichtung Valérys.“¹⁹

An anderer Stelle wird diese typologische Dichotomie noch einmal evident: „Vergessen wir nicht, daß Valéry (*Monsieur Teste*) ein sich selbst analysierendes Gehirn, während Rilke ein sich selbst quälendes Herz ist.“ (Ebda, S. 324)

Die Fragwürdigkeit dieser symbolgeladenen Ausführungen spürend, berichtet Pillat über seine Erfahrung beim Übersetzen des *Cornets* und über seinen Briefwechsel mit Rilke. Schließlich erinnert er an die Begegnung Valérys und Rilkes in der Schweiz: vom Tode gezeichnet, „hielten sie in ihren Händen das Schicksal der europäischen Lyrik.“ (Ebda, S. 328)

Diesem theoretisch-kritischen Diskurs Ion Pillats waren einige Jahre lang zuvor weitere Veröffentlichungen aus Rilkes Werk sowohl in rumänischer als auch in deutscher Sprache erschienen. In seiner Überblicksdarstellung über neueste Tendenzen in der deutschen Lyrik erwähnt Oskar Walter Cisek auch Rilke, wobei er stets Analogien zur rumänischen Literatur herstellt, so etwa wenn Cisek — unter anderem — Nichifor Crainic mit Rilke vergleicht.²⁰ Der deutsche Verlag Krafft & Drotleff aus Hermannstadt/Sibiu wartete indes mit einer Überraschung auf: 1930 brachte er den Band *In memoriam Detlev von Liliencron, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal* von Marie von Mutis heraus.²¹ Die Bedeutung dieses Bandes für Rumänien kann auch daran gemessen werden, daß er zweisprachig ist: sowohl die knappen Präsentationen der Dichter als auch die ausgewählten Gedichte werden auch in französischer Übertragung gebracht. Somit wurde — ob bewußt oder nicht — sowohl den germano- als auch den frankophilen Rumänen Rechnung getragen. Tatsache ist jedoch, daß dieser Band leider eine recht einsame Blüte darstellt im rumäniendeutschen Literaturbetrieb. Vor allem für die Rilke-Rezeption in Rumänien ist der Band wichtig, weil die Rilke-Gedichte darin den größten Raum einnehmen (etwa 50 von insgesamt 80 Seiten). Die Herausgeberin stand mit Rilke im Briefwechsel und übersetzte die Gedichte im Bewußtsein ihrer vermittelnden Rolle: „Wenn ich heute versuche, Rilkes Gedanken der französischen Sprache anzuvertrauen, dieser <selbstbewußten und selbstsicheren Sprache>, wie er mir selber sagte, so tue ich es, um noch eine weitere Welt für den wandelnden deutschen Dichter zu gewinnen.“ (S. 24)

Ebenfalls in den Spalten einer rumäniendeutschen Publikation erschien der erste vergleichend angelegte Aufsatz von Adolf Heltmann *Rainer Maria Rilke und Tudor Arghezi als religiöse Dichter*, wobei vor allem die religiöse Thematik — wie später bei N. Crainic — als Berührungsbereich angesehen wurde. Als divergierend empfindet Heltmann die ketzerische Haltung bei Arghezi und die pantheistische Gebundenheit bei Rilke.

Ion Pillats Rilke-Aufsatz, der 1936 sogar in deutscher Fassung im *Klingsor* veröffentlicht werden sollte,²³ erschien in einem für die Rezeption der deutschen Literatur in Rumänien wichtigen Jahr: 1932 stand im Zeichen des 100. Todestags Goethes, der sowohl offiziell als auch publizistisch gebührende Beachtung fand. Im Goethe-Jahr gilt auch Rilke die Aufmerksamkeit der literarisch interessierten Öffentlichkeit: Eugen Jebeleanu veröffentlicht die von ihm übersetzten Gedichte Rilkes in einem beachteten Band,²⁴ wobei kurz darauf S. Sanin *Das Buch der Bilder* ins Rumänische übertrug.²⁵ Der Germanist Virgil Tempeanu hebt in einem beachtlichen Beitrag²⁶ die Musikalität und den musikalischen Aufbau der Rilkeschen Werke hervor, die sich mit dem religiösen Empfinden des Dichters im Einklang befinde. Es folgte dann 1938 George Foneas Band mit Übertragungen aus Rilkes *Gedichten*, der in der Bukowina erschien und somit auch in rumänischem Sprachgewand jenen Rilke-Kult in der Bukowina belegte, der bei den bedeutendsten Vertretern des sogenannten „Bukowiner Dichterkreises“ stets zu spüren war.²⁷ Aber auch in den anderen Gebieten Rumäniens war der Rilkesche Einschlag in rumäniendeutschen Lyrikprodukten vermerkt worden, so bei dem „Dichter-Maler“ Harry Zintz oder im Debütband Oskar Walter Ciseks *Die andere Stimme*.²⁸ Im gleichen Jahr 1938 erscheinen auch die *Briefe an einen jungen Dichter*, die Maria Ana M. Muzicescu ins Rumänische übersetzte.

Als unmittelbarer Ausdruck zeitbedingter Ausrichtungen ist im gleichen Jahr die Veröffentlichung der rumänischen Übersetzung der *Geschichten vom lieben Gott* anzusehen, die der führende Ideologe des national-orthodoxen Gândirea-Kreises, der Dichter Nichifor Crainic, besorgte. Am 1. Januar 1939 veröffentlichte Crainic den Aufsatz *Rainer Maria Rilke — religiöser Dichter*, den er einer neuen Ausgabe der *Geschichten vom lieben Gott* als Vorwort voranstellte.²⁹

Als „edler Vagabund“ flüchte Rilke nicht vor sich selbst, sondern aus der von Hermann von Keyserling postulierten Angst vor der Erstarrung, er flüchte vor all dem in der Welt, was nicht er selbst sein kann. Seine Sprachmagie schaffe ein „Labyrinth sprachlicher Schönheiten“, die nur

ein deutscher Muttersprachler ästhetisch aufzuschließen vermöge, ebenso wie nur ein Rumäne den Geheimnissen der Musik Eminescus näher rücken könne. Schließlich schlägt Crainic das eigentliche Thema seiner Rilke-Ausführungen an: Der deutsche Dichter sei „ein großer europäischer Geist, der aus dem Gefängnis der atheistischen Zivilisation in die Freiheit des Geistes flüchtete, wo er nach Gott sucht wie nach dem Sinn seiner eigenen Existenz.“ (S. 10) Trotz dem Einfluß des russischen Orthodoxismus oder des italienischen Katholizismus bleibe Rilke im Grunde genommen „an das deutsche mystische Denken“ eng gebunden. (Ebda, S. 15 f) Mit der Äußerung „Wir Gott“ bezeuge Rilke seine Bindungen an den „Vater der deutschen Philosophie“, den Meister Eckart, der durch die Gleichsetzung von Ich und Gott die Grundlagen des Pantheismus gelegt habe. Bei Rilke sei ein „evolutionsistischer Pantheismus“ festzustellen, da Gott als „werdende Tiefe“ angesehen werde, was der ganzen Rilkeschen Dichtung als Prinzip zugrundeliege.

Crainic wäre aber nicht Crainic, wenn er bei Rilke im Sinne seiner eigenen christlich-orthodoxen Überzeugungen nichts zu beanstanden hätte: Gott sei bei Rilke dem menschlichen Gottempfinden und der damit verbundenen irdischen Herrlichkeit von seiner höchsten Stelle ausgewichen, während die Existenz Gottes von der Existenz der Menschen abhängig gemacht werde („Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?“). So etwas nennt er „ein metaphysisches Elend“, das jedoch „im sternenvollen Mantel der zauberhaftesten Dichtung umhüllt ist, die in letzter Zeit geschrieben worden ist.“ (Ebda, S. 32) Crainics Übertreibungen konnten — wie Nicolae Iorga in seiner *Geschichte der rumänischen Gegenwartsliteratur* zeigte — die großen Dichter der *Gândirea* (Blaga, Adrian Maniu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu) niemals überzeugen. Daß jedoch Versuche unternommen wurden, Rilke für fremde, zeitbedingte Interessen zu vereinnahmen, weiß man auch aus der deutschen Entwicklung der Zwischenkriegszeit. Das Beispiel Crainics konstituiert sich zu einer bündnishaften Rezeptionsweise, wie sie für rumänische Verhältnisse als Sonderfall dasteht.

1940 wartete Alexandru Philippide, ein profilierter Lyriker von klassisch-erneuernder Ausdruckskraft, der in der deutschen Literatur besonders bewandert war, mit einer Auswahl von *Gedichten von Hölderlin, Novalis, Mörike und Rilke* auf,³⁰ in die er 17 der von ihm früher in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten Gedichte Rilkes aufnahm. Zu diesem Band schrieb er ein substantielles Vorwort, in dem er Rilke in seinen Querverbindungen zu Novalis betrachtete (S. 5-28).

Marcel Romanescu würdigt seinerseits Rilkes unerschütterlichen Glauben an die Macht der Wörter, an die orphischen Kräfte des genial begabten Menschen, und erkennt in der Prosa Rilkes, vor allem in dem *Malte*, Elemente moderner Erzählstrukturen und -perspektiven, wie sie bereits von Proust und Gide eingesetzt worden sind.³¹

Iulia Murnu ergänzte Rilkes ins Rumänische übersetzte Werk durch den 1944 erschienenen Band *Nuvele* (Erzählungen). Mitten in dem sich austobenden Weltkrieg war Rilke Gegenstand eingehender Beschäftigung, wie die breit angelegte monographische Studie von Marcel Saras *Rilke — Momente seiner geistigen Entwicklung* unmißverständlich beweist.³² Der *Gândirea*-Einfluß Crainics macht sich hier zwar auch bemerkbar, das Fazit der Untersuchung läßt jedoch auf ein angemessenes Verständnis für Rilkes dichterische Leistung schließen: „Rilke ist der Dichter par excellence. Seine Botschaft dringt bis in die entferntesten Bezirke der Dichtung. Sie bleibt aber Dichtung. Und die Erfahrung, diese Frucht seiner Einsamkeit, stellt er ebenso wie seine unaufhörlichen Wanderungen als notwendige Voraussetzung seiner Dichtung dar.“ (S. 14)

Wenn man noch die einzelnen Übersetzungen, Besprechungen und Aufsätze in Betracht zieht, die in Zeitschriften wie *Gândirea* (1927-1941; Übersetzungen von S. Sanin, Camil Baltazaar, George Murnu, Margareta Sterian, Ion Pillat; Aufsätze und Rezensionen von Mircea Streinu, Oskar Walter Cisek, Şerban Cioculescu usw.), *Reporter* (1934-1937; Übersetzungen von Eugen Jebeleanu; Besprechungen von Octav Suluţiu, Camil Petrescu, S. Sanin) oder *Revista Fundaţiilor Regale* (1940-1947; Übersetzungen von George Fonea, Alexandru Philippide, Coca Farago, N. Argintescu-Amza; Aufsätze von Wolf von Aichelburg, Cristina Zapateu usw.) erschienen sind, so kann durchaus schlußfolgert werden, daß die Rilke-Rezeption in der Zwischenkriegszeit in Rumänien einen beachtlichen Aufschwung erfahren hat.

Eine kurze Unterbrechung trat nach 1944 ein, als die Wirren der Nachkriegsentwicklung diesen Aufschwung zum Stillstand brachten. Der proletkultistische Druck rotöstlicher Prägung begann sich bemerkbar zu machen, obwohl es vorauszusehen war, daß linksorientierte Autoren, die sich früher eingehend mit Rilke befaßt hatten (Eugen Jebeleanu, Mihai Ralea oder gar Alexandru Philippide), ihre frühe Sympathie nicht ohne weiteres aufzugeben bereit sein werden. Oskar Walter Cisek berichtet 1946 über die großen „produktiven und schöpferischen Anstrengungen“ Pillats bei der Übersetzung des *Cornets* in den 20-er Jahren: „Jedes Wort wurde, jenseits von zeitlichen und räumlichen Überlegungen, zum empfindsamsten Mittelpunkt seiner Existenz“, „seine Liebe zur Reinheit und

zum Wert der Wörter“ habe sich als grenzenlos erwiesen.³³ Eugen Jebeleanu veröffentlicht 1946 eine neue rumänische Fassung von Rilkes *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*,³⁴ doch weitere zehn bittere Jahre sollten vergehen, bis wieder mal Rilke gedenkt werden konnte. Die Hülle des Schweigens zerriß 1956 kein geringerer als Lucian Blaga. In der Klausenburger Zeitschrift *Steaua* veröffentlicht er einen kurzen Aufsatz aus Anlaß des 30. Todestages von Rilke („Rainer Maria Rilke. 1875-1926“) sowie drei von ihm übersetzte Gedichte.³⁵ Peter Motzan würdigt diesen Beitrag Blagas in einer Studie, auf die wir später eingehen werden. Blagas Geste blieb jedoch ohne Folgen. Die Rilke-Rezeption war durch den sozialistischen Realismus blockiert.

Die relativ spektakuläre, aber längst erwartete und fällige Wende auch im kulturpolitischen Bereich setzte erst Anfang der 60-er Jahre ein. Die Schubläden der Dichter und Literaturbetrachter waren damals nicht leer. Wie eine Lavine ergießen sich nach 1965 Rilke-Übertragungen und -Aufsätze über den danach durstenden rumänischen Literatur- und Kunstmarkt. Die angesehene Zeitschrift *Secolul XX* bringt 1965 Gedichte von Rainer Maria Rilke in der Übersetzung von Maria Banuş, Ion Caraion, Dan Constantinescu und Maria Magdalena Popa.³⁶ Andrei A. Lillin berichtet über *Rainer Maria Rilke und die Großstadtlyrik*,³⁷ während Zoltán Franyó die rumänische Fassung seiner Erinnerungen an eine Begegnung mit Rilke vor fünfzig Jahren veröffentlicht.³⁸ Kurz darauf erscheinen 1966 fast zeitgleich zwei starke Bände mit Gedichten Rilkes: der eine in einer populären Ausgabe („Die schönsten Gedichte“) in der Übersetzung von Maria Banuş,³⁹ der andere (400 S.) im Weltliteraturverlag und in der Übertragung mehrerer bedeutender rumänischer Autoren.⁴⁰ Neu aufgelegt werden die 1928 erschienenen *Aufzeichnungen über Rainer Maria Rilke* von Mihai Ralea, was eine Wiederbelebung der Rilke-Diskussion mit sich bringt.⁴¹ Rumäniendeutsche Autoren nehmen die unausgesprochene Provokation an und übernehmen in den darauffolgenden Jahren den Stapel: der hervorragende Übersetzer und Lyriker Zoltán Franyó veröffentlicht in der *Rumänischen Rundschau* persönliche Erinnerungen an Rilke, Die er bereits 1965 dem rumänischen Leser zugänglich gemacht hatte: *Mit Rainer Maria Rilke vor fünfzig Jahren*.⁴² Die Bukarester *Neue Literatur* erinnert an die *Briefe an einen jungen Dichter*, bringt ein Sonett des Briefpartners Kappus und Glossen von Franz Liebhard um die Umstände des Briefwechsels, vor allem über die Atmosphäre in Temeswar zur jener Zeit.⁴³ Und wie immer lassen sich rumänische Dichter und Literaturwissenschaftler in ihren Bemühungen um Rilke auch dadurch weiter anregen, ebenso wie sie ihre deutschen Kollegen nicht selten anzuregen vermochten.

1967 erscheint eine zweibändige Antologie *moderne deutsche dichtung von stefan george bis enzensberger*, in dem Rilke im ersten Band 30 Seiten gewidmet sind. Petre Stoica zitiert aus der Überblicksdarstellung von Glaser/Lehman/Lubos und stellt auch bei Rilke neoromantische Motive sowie einen „säkularisierten Symbolismus“ fest.⁴⁴ Ein weiterer bedeutender Moment der Rilke-Rezeption in Rumänien ist 1968 zu verzeichnen: Rilkes *Sonette an Orpheus* erscheinen in der Zeitschrift *Secolul XX*⁴⁵ und Alexandru Philippides *Aufzeichnungen über die Dichtung Rainer Maria Rilkes* in einem Band von eigenen Aufsätzen.⁴⁶ Auf seine Ausführungen im Vorwort zu dem 1940 veröffentlichten Band sowie auf seinen Aufsatz von 1967⁴⁷ zurückgreifend, hebt Philippide „die Unabhängigkeit“ Rilkes gegenüber den „literarischen Strömungen seiner Zeit“ hervor, „die sein eigenes Denken gefördert hat“, stellt Affinitäten und Anregungen durch Liliencron, Emile Verhaeren, Jens Peter Jacobsen her und zitiert Meinungen polnischer und deutscher Rilke-Interpreten. Mit den *Duineser Elegien* erreiche Rilkes Dichtung „die Nähe an das Unverständliche, Unsagbare“ auf seiner Suche nach der nirgends zu findenden Gewißheit. Philippide untersucht die Sensibilisierung der Natur und der Dinge, den Rilkeschen poetischen Animismus, das Verhältnis Religion-Poesie und betreibt wissenschaftlich fundierte Analysen einzelner Texte.

Im gleichen Jahr erscheint Band 4 der *Schriften* von Dan Botta, in dem ein Brief Rilkes an einen jungen Dichter sowie die rumänische Übersetzung des französischen Zyklus *Les fenêtres* enthalten sind.⁴⁸

1969 bringt dieselbe Reihe, in der früher die rumänischen Übertragungen von Maria Banuş erschienen waren, einen stattlichen Band (200 S.) von Gedichten Rilkes in deutscher Sprache heraus. Die Auswahl besorgte Dieter Schlesak, der auch das Vorwort dazu schrieb.⁴⁹ Schlesaks Einführung beweist eine intime Kenntnis des Rilkeschen Schaffens und dessen Problematik. Auch hier merkt man im sprachlichen Duktus des Aufsatzes den Dichter: „Das Gedicht Rilkes ist ... ein Versuch, ein manchmal angstvoller Versuch, mit Hilfe des Wortes Realität zu bauen, neue <erlebte>, <mitwissende Dinge>; es ist zugleich Aufstand der gefühlten Welt gegen die mangelnde Wahrheit in einer Zeit der Maschinen“ (S. 8); „Rilkes Kreisen an der Grenze des Sagbaren ist nicht eine neue Religion, sondern ein Zeitsymptom, das er mit der modernen Philosophie gemeinsam hat.“ (S. 14)

1970 beginnt auch die Herausgabe kunstästhetischer Schriften Rilkes in rumänischer Fassung. Radu Albala und Emil Manu geben Rilkes Monographie *Auguste Rodin* heraus.⁵⁰ Zwei in Rilke vernarrte Dichter, Maria Banuş und Petre Stoica, stellen ihn jetzt der rumänischen Öffentlichkeit

in dem großen Zusammenhang der österreichischen Literatur in der Anthologie *Moderne österreichische Dichtung. Von Rainer Maria Rilke bis zur Gegenwart*⁵¹ vor. In der kleinen Anthologie *Ars poetica im deutschen Gedicht* verfährt die Bukarester *Neue Literatur* ähnlich und macht dabei dem Leser Rilkes poetologisch angelegtes Gedicht *Der Dichter* zugänglich.⁵²

In der Rilke-Rezeption schien ein Punkt erreicht worden zu sein, von dem aus sogar eine Rückschau möglich, ja notwendig war. Dieser Aufgabe widmet sich der Ästhetiker und Komparatist Nicolae Balotă in seinem Aufsatz *Rilke im Raum rumänischer Literatur*,⁵³ der zugleich über eine positivistische Aufzählung hinausgeht und die größeren Aufgaben vergleichender Untersuchungen zu Rilkes Werk und jenem rumänischer Autoren wie Blaga, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Ion Barbu oder Alexandru Philippide, Emil Botta umreißt. Denn erst die Untersuchung solch fruchtbringender, zur Entwicklung eigenschöpferischer Leistungen anregender Querverbindungen könne die Rezeption als sinnvoll-vollendeten Vorgang ausweisen: „Rainer Maria Rilkes Präsenz in Rumänien legt ihre wahre Bedeutung erst dann an den Tag, wenn man die aktiven Anregungen seines Schaffens entdeckt, und zwar nicht in den Rilke-Aufsätzen und -Übersetzungen, sondern im eigenen Schaffen unserer Dichter... Wir müssen dabei vorsichtig sein — das wissen wir heute allzu gut — bei der Postulierung von Gemeinsamkeiten und Einflüssen. Eine Quellenkritik ist — so wie sie früher praktiziert wurde — eine Kritik, die auf falsche Wege führt. *Spiritus flat ubi vult*.“ Solche kreative Momente der Rezeption können bei den meisten „orphischen“ Dichtern der Zwischenkriegszeit, aber auch bei neueren Autoren aufgespürt und untersucht werden.

In der Chronologie der Rilke-Rezeption in Rumänien stellt das Jahr 1975, das Jahr des 100. Geburtstages Rilkes, zweifelsohne einen Höhepunkt dar. Vor allem die weltweit bekannte, in Rumänien hohes Ansehen genießende Zeitschrift *Secolul XX* markierte das Jubiläum durch eine große Auswahl von Rilke-Gedichten und mit Aufsätzen von Maria Banuş (*Entdeckung Rilkes*), Wolf von Aichelburg (*Der Dichter des Unsagbaren*), Gheorghe Grigurcu (*Rilke zwischen Krise und Humanismus*), N. Steinhard (*Rilke und Cézanne*), Hans Carossa (*Begegnung mit Rilke*) und Dan Constantinescu (*O, Rose ...*).⁵⁴ Die Klausenburger Zeitschrift *Steaua* widmete dem Jubiläum zwei Beiträge, in denen Rilke gegen die Tendenz der Verharmlosung seiner Dichtung (so etwa durch Michael Hamburger in *Die Dialektik der modernen Lyrik*, München 1972) in Schutz genommen wird. Virgil Mihaiu schließt sein Rilke-Plädoyer wie folgt ab: „Eine

<Finsternis>, auch eine teilweise, kann nicht stattfinden, wenn es keinen leuchtenden Himmelskörper gibt.“⁵⁵ Im gleichen Jahr 1975 erscheinen auch Rilkes *Briefe über Cézanne* mit einem Vorwort (*Rilkes Weltanschauung und künstlerisches Denken*) und einer Zeittafel von Viorel Harosa.⁵⁶ Der Komparatist Dan Grigorescu widmete Rilke in seinem Überblicksdarstellung *Ausrichtungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*⁵⁷ einen großen Raum, wobei er — wieder einmal, wie früher Ion Pillat — „überraschende Ähnlichkeiten der Dichtung Rilkes mit jener seines etwas älteren Zeitgenossen Valéry“ (S. 44) sowie motivische Interferenzen mit Coleridge und Wordsworth (S. 36) feststellte. Peter Motzan erweist sich bereits als guter Rilke-Kenner in seinem in der *Karpatenrundschau* veröffentlichten Essay „Rainer Maria Rilke zwischen vorgestern und morgen“.⁵⁸ In der Jassyer *Cronica* würdigt George Popa Rilkes Beitrag zur Vollendung des metaphorischen Ausdrucks,⁵⁹ während der rumänien-deutsche Lyriker Wolf von Aichelburg das „Unalltägliche“, das Neue in Rilkes Werk hervorhob.⁶⁰

Das Jahr 1976 stand im Zeichen der Beiträge des Germanisten Peter Motzan. In der *Neuen Literatur* veröffentlichte er seine komparatistisch angelegte Studie *Lucian Blaga und Rainer Maria Rilke*⁶¹ und verwirklichte somit eine Anregung Nicolae Balotăs, wie sie im vorher erwähnten Beitrag artikuliert worden war. Feingefühl, interpretatorische Rigorosität, Beherrschung technischer und inhaltlicher Aspekte modernster Hermeneutik legt Motzan auch in seinem Anhang („*Früher Apollo*“. *Versuch einer Interpretation*) zu dem von ihm herausgegebenen Band mit Rilkes *Lyrik und Prosa*⁶² an den Tag. In der vergleichenden Studie bekennt er sich von Anfang an zu Grenzen und Möglichkeiten seiner „motiv- und problemorientierte(n) Gegenüberstellung“: „Dabei wird das Verhältnis Blagas zum deutschsprachigen Dichter nicht als eines der Abhängigkeit ausgelegt, nicht mit den Kategorien von Ursache und Wirkung, Vorbild und Nachahmung erfaßt. Rilkes Werk ist nur eines der möglichen Vergleichsmomente, wenn man Blaga in übernationale, europäische literaturgeschichtliche Zusammenhänge stellen will. Das Werk Blagas ist überdies viel zu sehr Ausdruck unverwechselbarer rumänischer Geistigkeit, als daß es in einem Vergleich mit Rilke ausgeleuchtet werden könnte.“⁶³ Blaga sei im Sinne seiner eigenen kulturmorphologischen Auffassung vom katalytischen Einfluß der deutschen Kultur, von Rilkes Werk angeregt worden. Ähnliche sozial-geschichtliche Kontexte, die Neigung beider zur Weltanschauungsdichtung, Verwandtschaften im Welt- und Menschenbild, dagegen „unterschiedliche, geradezu entgegengesetzte Interpretationen“ des Motivs der Liebe, Berührungen in der

poetologischen Reflexion — dies alles sind Anhaltspunkte eines ausgewogenen interpretatorischen Diskurses.

Eine weitere Fassung der *Briefe an einen jungen Dichter*⁶⁴ unterbreitet der Dichter und Mitübersetzer Ioan Alexandru. Dies nimmt er zum Anlaß, um pertinente Überlegungen über Rilkes dichterisches Werk und Schicksal anzustellen, wobei die Annäherung an Pindar in der rumänischen Rilke-Rezeption zum ersten Mal gewagt wurde. Im Nachwort äußert sich Andrei A. Lillin — wie bereits erläutert — zu dem Briefwechsel Rilke-Kappus.

Im gleichen Jahr meldet sich der Germanist Jean Livescu zu Wort, der erneut eine Bilanz zu ziehen versucht in dem Aufsatz „Rilke in rumänischer Sprache“.⁶⁵ Verdienstvoll an diesem Beitrag ist nicht so sehr die — allerdings lückenhafte — Auflistung rumänischer Beiträge, sondern vielmehr die konkrete Feststellung und vergleichende Wertung einiger übersetzerischer Leistungen unter Heranziehung von Texten in verschiedenen rumänischen Fassungen. Livescu nimmt auch gegen geringschätzigste Äußerungen von Brecht etwa (*Arbeitsjournal*, I, 27.10.1941) oder von Hugo Friedrich über Rilke Stellung, wobei Rilke selbst die Schuld dafür zuzuschreiben sei: er habe oft Anlaß dazu gegeben durch seine „wiederholten Äußerungen über eine angebliche geniale Dämonie der spontanen Inspiration, obwohl seine Briefe mit ihren langen Überlegungen über den Sinn der Kunst und mit ihren interpretatorischen Analysen von Themen und Symbolen geradezu das Gegenteil davon bewiesen.“⁶⁶

1978 erscheinen *Die Duineser Elegien* und *Die Sonette an Orpheus* in einem von Dan Constantinescu übersetzten Band, zu dem Edgar Papu ein Vorwort schreibt, in dem er im Sinne einer eher affektiv-spekulativen Manier nach dem Muster französischer Essayistik einen Vergleich zwischen Rilke und dem Nationaldichter der Rumänen, Eminescu, wagt. Er bemerkt, daß Rilkes „lyrische Beschaffenheit ... jener Eminescus geradezu diametral entgegengesetzt“ sei, findet jedoch motivische Interferenzen (so im Bild des Baumes in dem *Ersten Brief* Eminescus und im „I. Sonett an Orpheus“ von Rilke), die auf eine „äußerst ähnliche“ „künstlerische Vision“ schließen lassen.⁶⁷

In einer recht geglückten Übersetzung von Lidia Stăniloae kamen 1982 die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigg* mit einem Vorwort von Romul Munteanu (*Rainer Maria Rilke oder das Mysterium von Biographie und Werk*) heraus.⁶⁸ Munteanu geht vor (und begründet diesen Schritt) im Sinne der Psychobiographie, die das Werk durch biographische Umstände, die Biographie durch Aspekte des Werkes ausleuchtet, untersucht kritische Stellungnahmen zum *Malte* und gelangt schließlich

zu folgender Feststellung: „Mit den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ging Rilke für immer in die Geschichte des modernen Romans ein. Ebenso wie seine Lyrik, kündigt Rilkes 'totaler Roman', der aus einem Sammelitorium von Fragmenten besteht, die großen Wandlungen der europäischen Epik in den darauffolgenden Jahrzehnten an. Sein glücklicher Erwartungshorizont erfüllte sich in den großen Experimenten der europäischen Epik, angefangen mit Joyce bis zu J. P. Sartre, W. Jens und Nathalie Sarraute.“ (S. XXIX) Im selben Jahr erschien der Text eines Vortrags, den Walter Engel 1983 auf dem Bukarester Kolloquium gehalten hatte: sein Interesse galt *Schwerpunkte(n) der Rezeption deutscher Literatur nach 1945 in Rumänien*. Dabei wurde auch von ihm festgestellt, daß nach 1965 eine echte „Rilke-Renaissance“ einsetzte.⁶⁹

In Ergänzung des Angebots an ins Rumänische übersetzten Werken Rilkes erschienen 1984 seine *Französischen Gedichte*, übersetzt und eingeleitet von Alexandru Andrişoiu,⁷⁰ und 1986 Rilkes *Briefe an Rodin* und *Auguste Rodin* in einem Band, zu dem Octavian Barbosa das Vorwort verfaßte.⁷¹

Wir können diese Ausführungen nicht abschließen, ohne den verdienstvollen Beitrag von Sorin Chişanu,⁷² dem tragisch ums Leben gekommenen Jassyer Germanisten, zu erwähnen, dem wir wichtige Hinweise auf Momente der Rilke-Rezeption in Rumänien verdanken. Sein Diskurs ist von Erkenntnissen der Rezeptionsästhetik getragen und bietet einen guten Überblick über die produktive Aneignungsweise von Rilkeschem Gedankengut und lyrischen Verfahrensweisen durch rumänische Kommentatoren, Interpreten, Übersetzer und — nicht zuletzt — durch Dichter. Allerdings stimmen wir Chişanus Ansicht nur partiell zu, derzufolge durch Rezensionen, Aufsätze oder Übersetzungen allein eine produktive Rezeption erfolge. Dies kann höchstens auf die kongenialen Übersetzungen (Pillat, Blaga, Philippide, Vulcănescu) zutreffen, muß jedoch ausgedehnt (und vielleicht erst dort recht angesiedelt) werden auf die eigentlichen produktiven Assimilationen, wie sie im Werke Blagas, Pillats, Voiculescus oder — später — Marin Sorescus⁷³ aufgespürt werden können. Auch vorliegender Aufsatz konnte diesen wesentlichen Aspekt nicht in extenso berücksichtigen, da dies den Rahmen dieser informativen Ausführungen weit gesprengt hätte. Chişanus Aufsatz bleibt jedoch ein wichtiger Meilenstein in der Aufarbeitung dieses Gegenstands.

Nach der Wende von 1989 verzeichnen wir vorläufig nur eine einzige Rilke-Veröffentlichung. Es handelt sich um Mircea Vulcănescus Über-

tragung der *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* und des III. Teils des *Stundenbuchs*,⁷⁴ die von Viorica Nişcov in der neuen Folge der Zeitschrift *Vieața Nouă* besprochen wurde.⁷⁵ Noch nuancenreicher als seinerzeit Livescu analysiert Nişcov die offensichtlichen Vorzüge der Übertragung Vulcănescus und stellt seine Leistung in den großen Zusammenhang dessen, was eine Übersetzung überhaupt zu leisten vermag (oder nicht). Im Gegensatz zu den 1924 und 1946 erschienenen Fassungen, sei die Vulcănescus eine „autochtonisierende“ — „jedoch mit Maß und vorzüglichem Geschmack“. Das will heißen: „Der Übersetzer behält sorgfältig die Denotation des deutschen Textes, die rhythmischen Mäander der Satzführung und die von Empfindlichkeit gesättigte Atmosphäre bei, greift jedoch wortschatzmäßig zu veralteten, dialektalen oder familiären sprachlichen Entsprechungen, die spezifische Bedeutungen in sich bergen.“ Auch mache dieser Band neue Valenzen Vulcănescus bekannt: seine Kenntnis der deutschen Dichtung und seine übersetzerische Begabung.

Mit diesem — sicherlich unvollständigen — Überblick, in dem einzelne, kleinere Zeitschriftenbeiträge, Rezensionen oder verstreut erschienene Übersetzungen aus Gründen der Überschaubarkeit keine Aufnahme finden konnten, ist gewiß ein erster, notwendiger Schritt gemacht worden auf dem Wege zu einer analytischeren, wertenden Untersuchung der einzelnen rezeptionsgeschichtlich relevanten Leistungen im rumänischen geistigen und Sprachraum. Der nächste erforderliche Schritt wäre die Herstellung vergleichender, textbezogener, aber auch stets texttranszendenter angelegter Konstruktionen im Geiste einer rigorosen hermeneutischen Kritik, deren unerläßliche Voraussetzungen allerdings in solchen Vorleistungen gegeben sind, wie sie etwa von Ion Pillat, Alexandru Philippide, Edgar Papu, Nicolae Balotă oder Peter Motzan bereits unternommen worden sind.

Ein weiteres Kapitel müßte der Publikumswirksamkeit Rilkescher Werke — sei es in direktem, sei es in indirektem, also vermitteltem Sprachgewand — gewidmet werden. Dies würde die rezeptionsgeschichtlichen und -ästhetischen Betrachtungen zu dem auch von uns hier angegangenen Gegenstand um wesentliche Erkenntnisse ergänzen.

Noch gezielter müßte man dabei die interferierenden, einander anregenden und ergänzenden Bemühungen rumänischer und rumänien-deutscher Literaturschaffender und Literatur- und Kunsttheoretiker untersuchen, um über eigenspezifische Vorgänge und Werte hinaus übergreifende Vermittlungs- und Anregungsfunktionen und -mechanismen sichtbar zu machen. Dabei müßten nicht nur gemeinschaftliche Kanäle

interethnischer und interkultureller, nicht zuletzt sogar grenzüberschreitender Kommunikation Berücksichtigung finden, sondern auch die oft entscheidenden persönlichen Beziehungen im Rahmen literarischer Freundschaften, die umstandsbedingt manchmal ganze Schicksale beeinflussen können — und nicht selten sogar beeinflusst haben.

An dieser Stelle muß außerdem unser hier gebotene Überblick ausdrücklich relativiert werden. Er könnte sonst — losgelöst von den großen prozeßhaften Wandlungen inner- und interliterarischer Zusammenhänge sowie von Mentalitäten — den falschen Eindruck erwecken, als bewege sich die rumänische Literatur und Kultur allein im Zeichen Rilkes, insbesondere, oder der — noch so katalytischen, um mit Blaga zu sprechen — deutschen Kultur, im allgemeinen. Die Realität ist freilich eine vielschichtige und komplizierte, da in den letzten Jahrzehnten es der rumänischen Kultur — trotz Bevormundung durch engstirnige Behörden — wieder einmal gelungen ist, fast ebenso wie in der Zwischenkriegszeit, den vollen Anschluß an alle modernen und postmodernen Tendenzen und Ausrichtungen der Weltkunst und -kultur zu schaffen. Die Rilke-Rezeption ist nur eines der rezeptionsgeschichtlich bedeutenden Kraftfelder, in denen sich — ihrer eigenen Wurzeln und Eigentümlichkeiten eingedenk — die rumänische Kunst und Literatur ständig erneuert, dankbar aufnehmend, nun aber in zunehmendem Maße auch eigene anregende Werte den Aufnahmefähigen großzügig zur Verfügung stellend.

Anmerkungen

1. POMPILIU ELIADE: *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris 1988 (Rumänische Ausgabe: *Influența franceză asupra spiritului public în România*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Al. Dușu, București 1982); N. I. APOSTOLESCU: *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris 1909 usw.
2. ION GHERGHEL: *Goethe în literatura română. Cu o privire generală asupra întregii înrăuriri germane (Goethe in der rumänischen Literatur. Überblick des gesamten deutschen Einflusses)*, in: *Memoriile secțiunii literare*, III. Serie, Bd. V, 1930-31; ION SÎN-GEORGIU: *Spiritul german în literatura română (Der deutsche Geist in der rumänischen Literatur)*, in: *Revista Fundațiilor Regale*, 4/1941, S. 109-132; A. BELDIMAN: *Relațiile româno-germane de odinioară și acum (Rumänisch-deutsche Beziehungen in der Vergangenheit und heute)*, in: *Libertatea*, 15-16/1938; ST. ZELETIN: *Romantismul german și cultura critică română (Die deutsche Romantik und die rumänische Kulturkritik)*, in: *Minerva*, II. Serie, 3/1928-29; MIHAI ISBAȘESCU: *Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland. Tagungsbeiträge eines Symposions der Alexander von Humboldt-Stiftung Bonn – Bad Godesberg*, hrsg. v. DIETRICH PAPENFUSS und JÜRGEN SÖRING, Stuttgart etc 1976; *Rumänisch-deutsche Interferenzen. Akten des Bukarester Kolloquiums über Literatur- und Geistesbeziehungen zwischen*

- Rumänien und dem deutschen Sprachraum, 13-15. Oktober 1983, Heidelberg 1983; *Interferențe culturale româno-germane* (Rumänisch-deutsche Kulturinterferenzen), hrsg. v. ANDREI CORBEA und OCTAVIAN NICOLAE, Jassyer Beiträge zur Germanistik, Bd. IV, Iași 1986.
3. Rumänisch-deutsche Interferenzen, a.a.O.
4. PAUL CORNEA: Die deutsche Kultur und die achtundvierziger Bewegung, in: *Rumänisch-deutsche Interferenzen*, a.a.O., S. 75; WALTER ENGEL: Schwerpunkte der rumänischen Rezeption deutscher Literatur nach 1945 in Rumänien, ebda., S. 233
5. ION IANOȘI: Philosophie als Kunst? Antworten des rumänischen Geistes auf eine Grundfrage des deutschen, ebda., S. 103-117.
6. CONSTANTIN NOICA: Deutschland von außen gesehen, oder 'Wenn Deutschland zugrunde geht ...', ebda, S. 249
7. MARIN MINCU: Introducere în avangarda literară românească (Einführung in die rumänische Avantgardeliteratur), in: M.M. (Hrsg.), *Avangarda literară românească* (Die rumänische Avantgardeliteratur), București 1983.
8. OV. S. CROHMALNICEANU: Literatura română și expresionismul (Die rumänische Literatur und der Expressionismus), București 1978.
9. Siehe auch: HORST FASSEL: „Referitor la receptarea expresionismului în România“ (Zur Rezeption des Expressionismus in Rumänien), in: *Anuarul Institutului de lingvistică, istorie literară și folclor*, Iași, XXVIII (1981-82), S. 21-36.
10. LUCIAN BLAGA: Hronicul și cîntecul vîrstelor (Chronik und Lied der Lebensalter), București 1965.
11. RAINER MARIA RILKE: Briefe an einen jungen Dichter, Insel-Bücherei Nr. 406.
12. Ders., *Scrisori către un tânăr poet* (Briefe an einen jungen Dichter), übersetzt von ULVINE und IOAN ALEXANDRU, Vorwort von IOAN ALEXANDRU, Einführung von FRANZ XAVER KAPPUS, Nachwort von ANDREI A. LILLIN, Timișoara 1977.
13. Ders., *Scrisori către un tânăr poet* (Briefe an einen jungen Dichter), übersetzt von Maria Ana M. Muzicescu, București 1938.
14. Brief RILKES an Ion Pillat vom 10. November 1924, in: *Klingsor*, 11/1936, S. 412-415; siehe auch in: *Viața Românească*, 2/1968, S. 131-133, sowie Ion Pillats Erwähnung des Briefes in seinem Aufsatz „Valéry, Rilke și poezia pură“ (Valéry, Rilke und die reine Dichtung), in: *Viața Românească*, 2/1932, S. 70-89.
15. Interview mit Lucian Blaga, In: *Viața literară*, 21/1926; auch in: I. VALERIAN: *Cu scriitorii prin veac* (Mit Schriftstellern durch das Jahrhundert), Bucuresti 1967, S. 54-58.
16. Siehe: Adevărul literar și artistic vom 9.05.1926 sowie: KARL KURT KLEIN: Rainer Maria Rilke, in: *Viața Românească*, 1/1927; LOTAR RADĂCEANU: *Cel din urmă poet* (Der letzte Dichter), in: ebda., 16.01.1927; ION ȘIN-GIORGIU: *Lirica germană contemporană* (Die deutsche Lyrik der Gegenwart), Fragmente, in: ebda., 1927.
17. MIHAI RALEA: Note despre Rainer Maria Rilke (Aufzeichnungen über R. M. R.), in: *Interpretări* (Interpretationen), București 1928; auch in: M. R., *Portrete. Cărți. Idei. Studii de literatură universală* (Porträts. Bücher. Ideen. Aufsätze zur Weltliteratur), București 1966, S. 146-155; hier: S. 149).

18. ION PILLAT: Valéry, Rilke și poezia pură, a.a.O. Siehe auch: I. P.: Portrete lirice (Lyrische Porträts), besorgt und eingeleitet von VIRGIL NEMOIANU, București 1969, sowie I. P.: Opere. Proză 1916-1942 (Werke. Prosa 1916-1942), Bd. V/I: Portrete lirice, besorgt von CORNELIA PILLAT, Nachwort von MIRCEA MARTIN, București 1990.
19. ION PILLAT: Portrete lirice, a.a.O., S. 319 f.
20. OSKAR WALTER CISEK über neuere Tendenzen in der deutschen Literatur, in: *Klingsor*, 6/1929, S. 225-230.
21. MARIE VON MUTIS: In memoriam Detlev von Liliencron, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Hermannstadt (Sibiu) 1930.
22. ADOLF HELTMANN: Rainer Maria Rilke und Tudor Arghezi als religiöse Dichter, in: *Klingsor*, 8/1930, S. 309-313.
23. ION PILLAT: Rilke und Valéry, in: *Klingsor*, 11/1936, S. 412-415.
24. RAINER MARIA RILKE: Poeme (Gedichte), übersetzt von EUGEN JEBELEANU, București 1932.
25. RAINER MARIA RILKE: Cartea icoanelor (Das Buch der Bilder), București 1933.
26. VIRGIL TEMPEANU: Der mystische Musiker — Rainer Maria Rilke, in: *Revista Germaniştilor Români*, 3/1937, S. 195-207.
27. So vermerkte man im Werk von Rose Ausländer eine „Vorliebe für die Zeichensprache der Park- und Garten-Natur“, die „an Stefan George oder Rilke“ erinnere. (HORST SCHULLER: Literarische Tendenzen in der Zeitschrift „Klingsor“, 1924-1929. Monographische Untersuchung, Dissertation, București 1983, S. 58).
28. Siehe: BERND KOLF: Der 'Dichter-Maler' Harry Zintz, in: *Karpatenrundschaue*, 31/1972, S. 10: bereits 1926 seien bei diesem Dichter „spätimpressionistische, expressionistische und Züge des frühen Rilke“ spürbar; PETER MOTZAN: Ein großer Unbekannter. Bemerkungen zur Lyrik Oskar Walter Ciseks, in: *Neuer Weg*, Nr. 7486/1973.
29. RAINER MARIA RILKE: Povești despre bunul Dumnezeu (Geschichten vom lieben Gott), übersetzt von NICHIFOR CRAINIC. Vorwort von N. C. (Rainer Maria Rilke poet religios — R. M. R. religiöser Dichter), Sighișoara (1939); derselbe Aufsatz auch in: *Gândirea*, XIII, 1.01.1939, S. 1. Eine weitere Ausgabe des Buches erschien als Nr. 15 im *Veag Cartea Vremii*, București, o. J.
30. ALEXANDRU PHILIPPIDE: Poeme de Hölderlin, Novalis, Mörike și Rilke (Gedichte von ...), București 1940.
31. MARCEL ROMANESCU: Pustnicul de la Muzot (Der Einsiedler von Muzot), in: *Luceafărul* (Sibiu), 6-8/1941.
32. MARCEL SARAS: Rilke. Momente din evoluția spirituală (Rilke. Momente seiner geistigen Entwicklung, Craiova (1943).
33. OSKAR WALTER CISEK: Ion Pillat și literatura germană (I. P. und die deutsche Literatur), in: ION PILLAT: Mărturisiri despre om și poet (Berichte über den Menschen und Dichter), București 1946, S. 252-261.
34. RAINER MARIA RILKE: Povestea despre iubirea și moartea stegarului Christoph Rilke, übersetzt von EUGEN JEBELEANU, București 1946.
35. LUCIAN BLAGA: Rainer Maria Rilke (1875 -1926), in: *Steaua*, 12/1956, S. 76-77.

36. Secolul XX, 11/1965, S. 37-55.
37. ANDREI A. LILLIN: Rainer Maria Rilke și poezia marilor orașe (R. M. R. und die Großstadtlyrik), in: Orizont (Temeswar), 12/1965, S. 53- 59; 4/1967, S. 64-70.
38. In: Orizont (Temeswar), 12/1965, S. 59-61 (Siehe auch Anmerkung 42!)
39. RAINER MARIA RILKE: Versuri (Gedichte), übersetzt von MARIA BANUȘ, București 1966 (Reihe: „Die schönsten Gedichte“).
40. RAINER MARIA RILKE: Versuri (Gedichte), București 1966.
41. Siehe Anmerkung 17!
42. ZOLTÁN FRANYÓ: Mit Rainer Maria Rilke vor fünfzig Jahren, in: Rumänische Rundschau, 1/1967, S. 78-80. Siehe Anmerkung 38!).
43. In: Neue Literatur, 3-4/1967, S. 77-91.
44. poezia germană modernă de la stefan george la enzensberger (Die deutsche moderne Dichtung von S. G. bis E.), Auswahl, Vorwort und bibliographische Angaben von PETRE STOICA, 2 Bde, București 1967.
45. RAINER MARIA RILKE: Sonete către Orfeu. Fragmente (Sonette an Orpheus. Fragmente), übersetzt von DAN CONSTANTINESCU, präsentiert von EDGAR PAPU, in: Secolul XX, 9/1968, S. 90-96.
46. ALEXANDRU PHILIPPIDE: Însemnări despre poezia lui Rilke (Aufzeichnungen über Rilkes Lyrik), in: AL. PH.: Scriitorul și arta lui (Der Schriftsteller und seine Kunst), București 1968, S. 348-366.
47. In: Contemporanul, 48, 49, 50/1966.
48. DAN BOTTA: Scrieri (Schriften), besorgt von DOLORES BOTTA, Band IV: Eseuri (Essays), București 1968.
49. RAINER MARIA RILKE: Gedichte, Vorwort und Auswahl von DIETER SCHLESAS, Bukarest 1969.
50. RAINER MARIA RILKE: Auguste Rodin, übersetzt von RADU ALBALA und EMIL MANU, București 1970.
51. Poezia austriacă modernă. De la Rainer Maria Rilke până în zilele noastre (Die moderne österreichische Literatur. Von R. M. R. bis zur Gegenwart), hrsg. v. MARIA BANUȘ und PETRE STOICA, București 1970.
52. RAINER MARIA RILKE: Der Dichter, in: Ars poetica im deutschen Gedicht; in: Neue Literatur, 5/1970, S. 84 f.
53. NICOLAE BALOTA: Rilke în spațiul literaturii române (Rilke in der rumänischen Literatur), in: N. B., Labirint. Eseuri critice (Labyrinth. Kritische Essays), București 1970, S.76-84.
54. In: Secolul XX, 12/1975, S. 7-46.
55. VIRGIL MIHAIU: Rilke, astrul eclipsat (Rilke, der in den Schatten gestellte Stern), in: Steaua, 12/1975, S. 22.
56. RAINER MARIA RILKE: Scrisori despre Cézanne (Briefe über Cézanne), übersetzt von ADRIAN HAMZEA, Vorwort von VIOREL HAROSA, București 1975.
57. DAN GRIGORESCU: Direcții în poezia secolului XX (Ausrichtungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts), București 1975, S. 31-44.

58. PETER MOTZAN: Rainer Maria Rilke zwischen vorgestern und morgen, in: *Karpatenrundschau*, 50/1975.
59. GEORGE POPA: Spațiul metaforei universale (Der Bereich der Weltmetapher), in: *Cronica (Iași)*, 6/1975.
60. WOLF VON AICHELBURG: Das Unalltägliche sagen, in: *Neuer Weg*, 21.11.1975.
61. PETER MOTZAN: Lucian Blaga und Rainer Maria Rilke, in: *Neue Literatur*, 9/1976, S. 54-60. (Auch in: P. M., *Lesezeichen. Aufsätze und Buchkritiken*, Cluj-Napoca 1986, S. 58-72, sowie in: *Rumänisch-deutsche Kulturinterferenzen* a.a.O., S. 115 ff.)
62. RAINER MARIA RILKE: *Lyrik und Prosa*, hrsg. v. PETER MOTZAN, Bukarest 1976. (Darin: „FrüherApollo“. Versuch einer Interpretation; auch in: P. M., *Lesezeichen* a.a.O., S. 143-168.)
63. PETER MOTZAN: *Lesezeichen ...*, a.a.O., S. 58.
64. RAINER MARIA RILKE: *Scrisori către un tânăr poet* (Briefe an einen jungen Dichter), übersetzt von ULVINE und IOAN ALEXANDRU, Nachwort von ANDREI A. LILLIN, Einleitung von FRANZ XAVER KAPPUS, Timișoara 1977.
65. JEAN LIVESCU: Rilke în limba română (Rilke in rumänischer Sprache), in: *Analele Universității din București, Limbi și Literaturi Străine*, I: Germanice, anul (Jg.) 26, 1977, S. 55-66.
66. Ebda., S. 65.
67. RAINER MARIA RILKE: *Elegiile Duineze. Sonetele către Orfeu* (Die Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus), übersetzt von DAN CONSTANTINESCU, Vorwort von EDGAR PAPU, București 1978.
68. RAINER MARIA RILKE, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge* (Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge), übersetzt von LIDIA STĂNILOAI, Vorwort von ROMUL MUNTEANU („Rainer Maria Rilke sau misterul dintre biografie și operă“ — R. M. R. oder das geheimnisvolle Verhältnis von Biographie und Werk), București 1982.
69. WALTER ENGEL, a.a.O., S. 221 (siehe Anmerkung 4!).
70. RAINER MARIA RILKE: *Poeemele franceze* (Die französischen Gedichte), übersetzt und Vorwort von ALEXANDRU ANDRÎȚOIU, Timișoara 1984.
71. RAINER MARIA RILKE: *Scrisori către Rodin. Auguste Rodin* (Briefe an Rodin. Auguste Rodin), übersetzt und Vorwort von OCTAVIAN BARBOSA, București 1986.
72. SORIN CHIȚANU: Rainer Maria Rilke — Rezeption in Rumänien, in: *Interferențe culturale româno-germane*, a.a.O., S. 107-114.
73. MARIN SOBESCU: Rainer Maria Rilke, in: *Lucașărul* (București), 40/1969.
74. RAINER MARIA RILKE: *Cântecul de dragoste și de moarte al stegarului Hristof Rilke. Cartea orelor /III/: Despre sărăcie și moarte/* (Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, Stundenbuch, 3. Teil, Das Buch von der Armut und vom Tode), übersetzt von MIRCEA VULCANESCU, București 1991. (Die Übersetzungen aus dem *Stundenbuch* erschienen auch in: *Ființa românească* (Paris), 6/1967.
75. VIORICA NIȘCOV: În jurul unei traduceri din Rainer Maria Rilke (Am Rande eines Gedichts von R. M. R.), in: *Vieșă Nouă, Serie nouă*, anul 1, 5-6-7/1992, S. 122-126.

AUGUST STAHL

Rilke-Literatur 1992/1993

Sehr geehrter Herr Präsident, liebe Freunde, meine Damen und Herren,

Sie sehen es selbst, um die einhundertfünfzig Titel weist die neue Bibliographie aus, und schon allein diese Zahl genügte als Beweis für die Behauptung, Werk und Leben Rainer Maria Rilkes erfreuten sich noch immer eines lebhaften Interesses. Dabei erfaßt die Liste keine osteuropäische, nur eine japanische Publikation und auch nur eine koreanische Veröffentlichung. Der persönlichen Beziehung zum Autor verdanke ich beinahe zufällig die Kenntnis des Aufsatzes von Byong-Ock Kim aus Seoul, der sich mit dem „Koreanischen ‘Malte’ im Werden“ befaßt. Ich entnehme den Ausführungen von Herrn Professor Kim nicht nur, was eine „Hundescheiße-“ oder eine „Schweinescheiße-Übersetzung“ ist, sondern auch, daß es bislang sage und schreibe bereits 32 Übersetzungen der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in Korea gibt, zugegebenermaßen keine guten, aber doch immerhin also viele.¹ Ich habe keine Ahnung, ob diese Übersetzungen auch alle vollständig sind, ob sie ein- oder mehrmals aufgelegt wurden und wie hoch etwa die Auflagen waren. Kollege Kim bezieht sich auf eine Bibliographie, und er hat mir gesagt, daß er nicht alle in der Bibliographie angeführten Titel in der Hand gehabt habe. Wir nehmen die Zahl 32 als ein Zeichen für die Beliebtheit oder wenigstens doch Bekanntheit Rilkes auch in Korea. Die Liste der Ausgaben und der Übersetzungen ins Französische, Englische und Niederländische belegen, daß im deutschen wie im französischen, englischen und niederländischen Sprachraum es einen Rilke-treuen, beständigen Leserkreis geben muß. Neuauflagen der *DE*, der *SO*, der *Ausgewählten Gedichte* erscheinen beinahe Jahr für Jahr. Die 26. Auflage der *Ausgewählten Gedichte* ist nur ein Beispiel wie die 10. Auflage der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus*. Die Taschenbuchausgabe des *Malte* hat in 10 Jahren immerhin die achte Auflage erreicht. In der Bibliographie der Materialien-Bände zu Rilkes *DE* haben Ulrich Fülleborn und Manfred Engel 1982 zehn Übersetzungen der *DE* in Englische aufgeführt. Im vergangenen Jahr stellte ich Ihnen die damals letzte und überzeugende Übersetzung von David Oswald vor, und nun ist schon wieder eine neue anzuzeigen von Stephen Mitchell, von dem auch eine Übersetzung der *SO* eben erschienen ist. Mitchell hat sich auch sonst als Rilke-Übersetzer

hervorgetan. Schon 1982 kamen *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* in seiner Übersetzung in New York heraus, sie gilt in Amerika als „standard translation“. Unter den Aufsätzen zum *MLB* findet sich einer, der von Jock Macleod, der sich ausschließlich auf diese Übersetzung stützt, und es sieht so aus, daß der Verf. kein Deutsch kann. Er zitiert nicht einen Beitrag, der nicht in englischer Sprache geschrieben ist.

Was mich besonders wundert ist die Beliebtheit der *Briefe an einen jungen Dichter*, die heuer in einer englischen, einer französischen und zwei niederländischen Übersetzungen erscheinen. Im März-Heft des *Magazine Littéraire* hat Thierry Bayle diesem „best-seller posthume“ einen feiernden Artikel gewidmet, und seine Bibliographie weist 4 Übersetzungen der *Lettres à un jeune poète* ins Französische nach, und dabei ist die neue, im Rahmen der *Oeuvres en Prose* erschienene Übersetzung von Claude David nicht einmal eingerechnet. Nach allem was Bayle andeutet, wird man die *Briefe an einen jungen Dichter* ähnlich werten können und müssen, wie dies beispielsweise Konstantin Imm mit den *Briefen über Cézanne* getan hat. Ich bedauere es jetzt nachträglich, daß ich seinerzeit in meinen Kommentaren diese beiden Werke nicht berücksichtigt habe. Nach allem was wir heute wissen, müssen diese beiden Brieffolgen unbedingt zu den Prosa-Arbeiten gerechnet werden, konzentriert, geschlossen und durchkomponiert. Es ist überzeugend, daß Paul de Man und Claude David sie aufgenommen haben unter die Schriften, und sie nicht zum Briefwerk gerechnet haben. Horst Nalewski wird sich entscheiden müssen oder seine Entscheidungen überdenken müssen hinsichtlich der Auswahl der theoretischen Texte für die neue Rilke-Ausgabe.

Ich blende an dieser Stelle (nicht ganz systematisch) doch eine Anmerkung über den von Jacob Steiner herausgegebenen Begleit-Band zur Ausstellung im Züricher Strahof ein, der in vielem unser Wissen über *Rilke und die Schweiz* erweitert. Ich erwähne die Vorzüge des Bandes im Vorübergehen (leider) und hebe etwa den Beitrag von Curdin Ebnetter *L'absence mère* hervor, der Rilkes Engagement für die Anna-Kapelle beschreibt und in den Kontext des poetischen Kosmos einbindet, und, die dort vorgelegte Korrespondenz Rilke-Rychner. Insbesondere der Brief Rilkes vom 4. November 1925 und die wertvollen Anmerkungen der Herausgeberin Claudia Mertz-Rychner zeigen, am Beispiel der Valéry Übertragung von Rychner und den Kommentaren Rilkes zu einzelnen Stellen, wie sensibel und abwägend-nachdenklich Rilke sich bei dem Geschäft des Übersetzens benahm, wie er die Worte abwägt, die Satzstellung stilistisch wertet und bedenkt. Ein kleines Kapitel Rilkescher

Stilkunde, nicht anders als die Korrespondenz mit Ungern-Sternberg über dessen Übersetzungen des Stanzen von Moréas.

Ich kann Ihnen in der kurzen Zeit, die mir zur Verfügung steht, nicht alle Übersetzungen vorstellen und greife das vielleicht aufregendste Ereignis auf diesem Sektor heraus, nämlich die schon erwähnte neue Ausgabe der Rilke-Prosa in Frankreich, den von Claude David arrangierten Band der *Oeuvres en Prose*, der eben bei Gallimard in der renommierten Reihe der „Pléiade“ aufgelegt wurde. Ich übergehe die hervorragende Auswahl, die sich nach den Worten von Herrn David, eher dem Vorwurf des Zuviel aussetzen wollte als dem, etwas Wichtiges weggelassen zu haben. Von der Aufnahme der *Briefe an einen jungen Dichter* und den *Briefen über Cézanne* war ja schon die Rede. Neugierig bin ich natürlich auf die Übersetzung des *Malte* gewesen, und ich gebe gern zu, daß ich seit langem nichts so Lehrreiches mehr erlebt habe als die Übersetzung des *Malte* von Claude David. Man ist es gewohnt seit eh und je, beim französischen *Malte* an die Übersetzung von Maurice Betz zu denken, bei der ja bekanntlich Rilke selbst mitgewirkt hat. Im Vergleich der beiden Übersetzungen miteinander und mit dem Original habe ich hie und da meine Zweifel bekommen. Nun geht es schließlich bei Übersetzungen nicht unbedingt darum, das Original im Sinne der je eigenen Auslegung in der Übersetzung wiederzufinden. Für den deutschen Leser mag es auch darum gehen, neue Deutungen zu entdecken oder gar im Spiegel des fremden Mediums die Eigentümlichkeit des Vertrauten und von daher leicht Übersehenen deutlicher zu erkennen. Ein Blick in die vorliegende Bibliographie wird Ihnen zeigen, daß sich die Forschung ganz intensiv mit Rilke als Übersetzer beschäftigt hat. Man ist davon abgekommen, die Rilkeschen Übersetzungen danach zu bewerten, ob sie dem Original gegenüber treu sind oder nicht. Dieter Lamping hat schon vor ein paar Jahren am Beispiel von Rilkes Übertragungen der Sonette der Louise Labé gegen Hugo Friedrich darauf bestanden, diese Übertragungen „von Rilke her“ als eine Form der Aneignung zu verstehen und nicht als einen Versuch, die Identität der Dichtung der „Lyoneserin“ im Deutschen zu wahren. Es gilt durchaus zu bedenken, was Hans-Jost Frey kürzlich so formuliert hat:

„Bei allen Versuchen, die Übersetzung dadurch zu verstehen, daß man sie am Original mißt, liegt die Annahme zugrunde, das Original sei als feststehendes Maß verfügbar. Sie setzen dadurch eine Auffassung des Lesens voraus, welche die Möglichkeit einschließt, einen Text durch die Festlegung seines Sinns in Besitz zu nehmen. Verzichtet man darauf, so kann das Original nicht mehr

als Maß fungieren, sondern gerät selbst in den Sog der Übersetzungsbeziehung, in die es gestellt ist. Das Übersetztwerden läßt dann das Original nicht unberührt, sondern wirkt an der Konstituierung seines Sinns mit.“²

Ganz in diesem Geist gilt es die neue Übersetzung des *Malte* für den deutschen Leser zu nutzen als ein Beitrag zum Verständnis des ihm ja zugänglichen Originals (vom französischen Leser kann nicht die Rede sein). Und von diesem Gewinn für die eigene Lektüre möchte ich hier sprechen, nicht von Einwänden gegen die Übersetzung. Ich gebe ein paar Beispiele, die verdeutlichen, was ich meine. Ich beginne zunächst dennoch mit zwei offensichtlichen Versehen, mit Mißverständnissen, wie sie nur bei Nicht-Muttersprachlern vorkommen, und die dennoch erhellend sind.

Sie kennen alle das herrlich pathetische Bettina-Kapitel im 57. Abschnitt der *Aufzeichnungen*. Die Wucht dieses Pathos' wird insbesondere durch die Davidsche Übersetzung dem deutschen Leser bewußt. Ich zitiere das Original (SW VI, S. 898): „Du selber wußtest um deiner Liebe Wert, du sagtest sie laut deinem größten Dichter vor, daß er sie menschlich mache; denn sie war noch Element. Er aber hat sie den Leuten ausgeredet, da er dir schrieb.“ Die Philologen und Kommentatoren haben längst erkannt, und das ist auch Herrn David geläufig, daß sich Rilke hier auf Bettina von Arnims *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* bezieht. Rilke nun behauptet in diesen Sätzen, daß Goethe die Art der Liebe Bettinas zu ihm ganz und gar verkannt habe, indem er überhaupt geantwortet habe, und das auch noch zurückhaltend und reserviert. Dadurch hat er nach Rilkes Verständnis „dieser Liebe Wert“, der ja im Sinne seiner „intransitiven Liebe“ darin bestanden haben soll, daß diese Liebe „keiner Erwiderung“ bedurfte, also, durch seine kalten Antworten habe Goethe den Menschen den Blick auf diese Liebe verstellt: er hat sie den Leuten „ausgeredet“. Ausreden hat da wohl den Sinn von „wegnehmen“, „aufheben“, „zerstören“, „verneinen“. Dieses Verständnis des Wortes wird durch die Übersetzung Davids für den deutschen Leser verdeutlicht, der garnicht auf die Idee kommt „ausreden“ könnte auch den Sinn von „ausplaudern“, „verraten“ haben. Das aber legt die Übersetzung Davids nahe. Er schreibt: „Mais lui l'a divulgué à tous les gens en t'écrivant.“ Das Lexikon gibt für „divulger“ genau diesen Sinn an: an den Tag bringen, bekanntmachen. Es wäre noch zu klären, ob das französische „divulger“, das durchaus einen negativen Beigeschmack hat, vielleicht den Sinn von „gewöhnlich“ machen haben kann. Selbst dann wäre das Rilkesche „ausreden“ stärker. Denn in seiner Sicht, ist die einzig wahre Liebe die Liebe,

die „keiner Erwiderung“ bedarf, die andere ist nicht „gewöhnlich“, sie ist garnicht. Ich bleibe noch einen Moment bei dieser Bettina-Stelle, und verweise auf die pathetische, leidenschaftliche Satzstellung, die in der französischen Syntax kaum wiederholbar ist, von dort her aber auffällt. Der vorangestellte Genitiv, der sogenannte „sächsische Genitiv“ ist zwar im Deutschen möglich, aber er ist doch nur noch der feierlichen Rede eigen, ist eine Figur, eine syntaktische Figur. „Deiner Liebe Wert“ ist etwas anderes als „la valeur de ton amour“. Der ergreifende Tonfall dieser Wortstellung fällt auch an anderer Stelle auf, etwa in dem Abschnitt über die vor Karl dem Sechsten auf die Knie gesunkene, trauernde Valentina Visconti, die Witwe des ermordeten Herzogs von Orléans. Die Szene, die Rilke der *Histoire des Ducs de Bourgogne* entnommen hat, gipfelt im Kniefall der Klagenden, „lauter Witwenschwarz weghebend von des entstellten Antlitzes Klage und Anklage“. Ich werde an anderer Stelle Gelegenheit haben, die Figurationen dieser Textstelle eingehend zu betrachten, die mir durch die neue Übersetzung erst richtig durchschaubar wurden. Ich verweise hier auf den vorangestellten Genitiv „des entstellten Antlitzes Klage“ und auf die mir erst durch die Übersetzung auffällig gewordene Metonymie „Witwenschwarz“. David Übersetzt: „soulevant tous les voiles noirs de veuve“ (David S. 575, SW VI, S. 907) — alle schwarzen Witwenschleier. Man erkennt die Unterschiede auch im Lexikalischen: „hochhebend“ ist etwas anderes als „weghebend“, „lauter“ ist nicht gleich „alle“, und „Antlitz“ ist im Deutschen eher dem gehobenen „genus grande“ zuzurechnen als „visage“ im Französischen. Ähnliche Differenzen findet man auch an anderer Stelle, wenn etwa in der schon erwähnten Bettina-Passage das Goethe polemisch zurechtweisende: „demütigen hätte er sich müssen vor ihr in seinem ganzen Hofstaat“ (S. 898), „in seinem ganzen Hofstaat“ übersetzt wird mit: „dans ses plus beaux vêtements“, in seinen schönsten Kleidern. Man könnte sich gehen lassen und verlieren in der Beschreibung des Rilkeschen Stiles (der im Vergleich diesem Stil eigentümlichen Distanz zum Sinnlichen und Transformation des Konkreten). Ich erwähne nur noch zwei auffällige kleine Differenzen, die bezeichnend sind für Rilkes Tendenz zur existentiellen Radikalität in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, zur permanenten Vertiefung der Erfahrung in Richtung eines totalen Entweder-Oder, einer unversöhnlichen Entschiedenheit, die sich natürlich auch im Sprachlichen zeigt. Ich bemerke nur im Vorübergehen, daß ich mich hier durch Herrn Fülleborns Aufsatz über „Heimat in Rilkes Dichtung“ bestärkt fühle, in dem der Nachweis erbracht ist, daß das Biographische, also etwa die Tatsache, daß Rilke kein eigenes Haus hatte, kein elterliches Zuhause, daß solch zufällig persönliche Erfahrung im Werk Rilkes bis

ins Metaphysische, Religiöse, Allgemein-Gesellschaftliche, ja Sprachliche hinein sich verfolgen läßt bzw. von dort her begründet und von dort her bestätigt wird (Fülleborn S. 103). Da muß man dann genau lesen, um nichts zu verwirren oder abzuschwächen. Man wird erinnert an Rilkes Worte an Gräfin Sizzo: („ich meine hier jedes ‘und’ oder ‘der’, ‘die’, ‘das’“) (17. März 1927). Im Kapitel 54 ist die Rede von einem „kleinen grünen Buch“, aus dem Malte die Geschichten vom „Ende des Grisca Otrepjow und Karls des Kühnen Untergang“ erinnert. In diesem „kleinen grünen Buch“ ist irgendwo ein „schmales Leseband“ (ein Lesezeichen also) zu finden, und Malte überlegt, wie es da wohl hingekommen sein könnte. Es könnte so geschehen sein, daß der Lesende gestört wurde, möglicherweise klopfte jemand an die Tür und unterbrach ihn, sodaß „er weit von allen Büchern weggeriet, die doch schließlich nicht das Leben sind.“ Im Rilkeschen Text steht nicht „jemand“ habe an die Tür geklopft, sondern „das Schicksal“, und es bleibt uns frei, dahinter den „Tod“ zu vermuten. In der neuen französischen Übersetzung ist nun das Rilkesche „Schicksal“ mit „hasard“ („Zufall“) wiedergegeben, was nicht nur deshalb störend wirkt, weil im gerade vorhergehenden Satz die Zufälligkeit der Lektüreunterbrechung an dieser Stelle in Zweifel gezogen ist („Möglicherweise aber war es kein Zufall.“), sondern vor allem deshalb, weil der Tod in gar keinem Fall als etwas Zufälliges gedeutet werden kann. Was mich aber vor allem irritiert, ist, daß durch einen kleinen Zusatz Rilkes radikale Differenz zwischen den Büchern und dem Leben, „die schließlich nicht das Leben sind“, auf eine banale Relation zurückgeführt wird: „qui finalement ne sont pas tout dans la vie“. So wird aus „Bücher sind nicht das Leben“, „Bücher sind nicht alles im Leben“.

Bereits im allerersten Satz, der schon für Byong-Ock Kim das Beispiel ist, an dem er die Schwächen der koreanischen Malteübersetzungen vorführt, läßt sich diese Verharmlosung und Milderung der Position zeigen. Der Roman beginnt: „So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier.“ David macht aus dem Satzgefüge, wie übrigens schon Maurice Betz, zwei Sätze, und erweitert den ersten Satz durch ein „y“. „Ainsi donc, c'est ici que viennent les gens pour y vivre!“ Man sieht ohne weiteres, daß der Zusatz „hier“ den Bedeutungsumfang einschränkt. „um zu leben“ ist etwas anderes als „um hier zu leben“, ist umfassender, unabhängig von den Bedingungen und Umständen, existentiell. Völlig verloren geht diese ins Ontische weisende Diktion Rilkes, wo sie an die speziell deutsche Syntax gebunden ist. „Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler.“ In dieser Form vermittelt der Satz den Eindruck, als habe Malte „nur“ Hospitäler gesehen, als bestehe Paris nur aus Krankenhäusern. In der französischen Version, auch

der Betzschen, klingt das anders, harmloser, faktischer (es gibt auch anderes zu sehen in Paris, natürlich): „J'ai vu des hôpitaux.“ Da sind die Hospitäler Bauwerke unter anderen. Die Rilkesche Perspektivierung wird nur der Unverstand als „Übertreibung“ werten, was sie nur in einem sehr äußerlichen Sinne ist. In der Sprache der Kunstkritik würde man von einer hyperbolischen Stilisierung sprechen, die sich ja ähnlich bereits in einem der ersten Briefe aus Paris, etwa dem Brief vom 31. August 1902 an Clara, findet: „Man fühlt es auf einmal, daß es in dieser weiten Stadt Heere von Kranken gibt, Armeen von Sterbenden, Völker von Toten.“ Diese für Rilkes Dichtung und Weltsicht wesentliche Seite, seine aus welchen Gründen auch immer ständige Bemühung, den Tod in die Wahrnehmung des Lebens einzubeziehen, die Welt als vergänglich und in ihrer Vergänglichkeit zu zeigen, sie steht hinter dem Doppelpunkt und hinter der Ausklammerung: „Ich habe gesehen: Hospitäler.“ Darauf macht die französische Syntax aufmerksam.

Sie sehen ein, daß ich die über hundert Titel der Sekundärliteratur nicht einmal zusammenfassend hier durchgehen kann. Ich greife das eine oder andere heraus, vor allem die selbständig gedruckten Arbeiten.

Auf eine Untugend muß ich aber doch zuvor hinweisen. Es gibt viele Autoren und Autorinnen auch, die gerne so tun, als ob sie zum ersten Mal über Rilke schrieben bzw. beinahe. Was fange ich mit einem Aufsatz an wie dem von Frau Martina Dobbe, der sich mit den Briefen über Cézanne befaßt, der aber offensichtlich keine Notiz nimmt von dem gründlichen Buch Konstantin Imms. Rilkes Beschreibung des Bildes „Die Frau im roten Sessel“ (Brief vom 22. Oktober 1907) hat Imm ausführlich und gründlich diskutiert, aber das kümmert die Autorin nicht. Und kennt sie die Analysen zur „deiktisch-elliptischen Schreibweise“ von Otto Lorenz? Nein. Ein anderes Beispiel: Birgit Giloy beginnt ihre Doktorarbeit mit der Behauptung, in der bisherigen Forschung zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* seien „grundlegend poetologische Gesichtspunkte“ vernachlässigt worden (S. 7). Wie kann sie aber im Sommer 1992 eine Arbeit über den *Malte* für die Publikation freigeben, in der die Arbeiten von Anthony Stephens von 1974 (immerhin zitiert sie seine Doktorarbeit), von Andreas Freisfeld aus dem Jahr 82, und die ganz intensiv dem Akt des Schreibens gewidmete Arbeit von Martina Wagner-Egelhaaf von 1989 übersehen ist (Lorenz, s.o., kennt sie natürlich auch nicht). Sie erwähnt zwar Ulrich Fülleborns Aufsatz *Sinn und Form der MLB*, wer aber erwartete, daß sie diesen Ansatz weiterbrächte oder auch nur am Text nachvollziehen würde, der wird erstaunt sein. Die Arbeit widmet sich den altbekannten Themen (Tod und Liebe) und erhebt sich

selten über kommentierende Paraphrasen des Inhalts, für die der folgende Satz über „Es roch nach Jodoform, Fett von pommes frites, nach Angst.“ stehen kann: Frau Giloy: „Malte will offenbar mit seinen einseitigen und ungenauen Eindrücken und seinen lakonischen Wertungen und Stellungnahmen Distanz zum Pariser Leben, das ihm eher ein Sterben scheint, demonstrieren.“ An diesem Satz ist beinahe jedes Wort ungenau, wenn nicht falsch. Wie sehr muß man demgegenüber eine sich so bescheiden gebende Arbeit wie die von Werner Schröder zum *Versbau der Duineser Elegien* loben. Informiert über die Vorarbeiten von Ludwig Hardörfer aus dem Jahr 54, Friedrich Beissners Buch über die *Geschichte der deutschen Elegie* (1941) und den Aufsatz von Hermann J. Wiegand, werden die Elegien Wort für Wort, Zeile für Zeile mit dem metrischen Schema unterlegt, und bestimmt, so daß so etwas wie eine sehr begrüßenswerte Leschilfe entsteht. So etwa werden die Zeilen 91 und 92 der Ersten DE durch die Arbeit von Herrn Schröder als „echtes Distichon“ mit „epigrammatischer Geschlossenheit“ beschrieben, mit dem Schema von Hebung und Senkung versehen, sprachlich so durchschaubar, daß man sie mit Vergnügen ganz neu liest:

Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;

Herr Schröder berücksichtigt übrigens auch die Elegien-Entwürfe (etwa: „Soll ich die Städte rühmen“) und diskutiert in dem einer jeden Elegie nachgestellten Kapitel die im Laufe der Entstehungsjahre dieses Werkes angestellten Experimente, die Veränderungen und Versuche, beispielsweise mit dem Blankvers der Vierten und Achten, vergleicht die Formen, erläutert die Unterschiede. Ich bedaure nur, daß das Buch mit seinen knapp 150 Seiten sage und schreibe 78 Deutsche Mark kostet. Aber ich werde es mir kaufen, nein, ich habe schon gekauft.

Die *Duineser Elegien* erscheinen nicht nur immer wieder in neuen Ausgaben und neuen Übersetzungen, sie sind seit eh und je ein Lieblingskind der Forschung. Und natürlich gibt es auch dieses Jahr wieder einen „Doktor Elegiarum Duinesium“. Freilich lernt man aus der Arbeit von Adriana Cid: *Mythos und Religiosität im Spätwerk Rilkes*, nicht so Handfestes wie aus dem Buch von Werner Schröder. Die in München bei Wolfgang Frühwald entstandene Dissertation bezieht sich vor allem auf die drei letzten Elegien. Rilkes Dichtung ist von Anfang an, seit dem *Stunden-Buch* und den *Geschichten vom lieben Gott*, tief eingelassen in die abendländische Tradition, die antik-klassische wie die christliche, und sein Werk läßt sich durchaus deuten als eine mühselige, subversiv-polemische, auf jeden Fall eigenwillige „Arbeit“ an (in und mit) den Mythen

dieser Tradition. Dem Verhältnis zwischen dem Anschluß an diese Tradition und der unbestrittenen Modernität seines Werkes ging zuletzt Martina Wagner-Egelhaaf in ihrer Arbeit *Die Mystik der Moderne* nach (eine Untersuchung die Frau Cid nicht kennt.), und diese Beziehung ist auch der an und für sich fruchtbare Ansatz der Dissertation von Frau Cid. Die Verf. beginnt mit einem Kapitel über die „Aktualität Rilkes“ und entdeckt (ähnlich wie der ihr unbekannte Steven Kaplan 1989) in Rilkes Werk eine neue Ethik gegenüber der Natur, dem Leistungsprinzip und dem Tod, man kennt das alles, Rilke, der Ökologe, Rilke, der Aussteiger, Rilke, der Asket, also eine Ethik, die gerade heute besondere Gültigkeit hätte. Das klingt etwa so: „Rilke wertet die moderne Gesellschaft neu. Für ihn ist ‘Nutzen’ nicht Denkweise, sondern das Zweckfreie. Die Menschen müssen zwar etwas leisten, aber es handelt sich nicht um eine vernichtende Konkurrenz und um eine Maschinerie, sondern um das Zurückfinden zu allem, was ihnen fremd geworden und doch wesentlich ist: das Dasein, die Natur, der eigentliche Kern des Menschen.“ Am Beispiel der drei letzten *DE* wird dann versucht zu zeigen, daß Rilke die mythische Rede eingesetzt habe, um seiner Sicht der Welt religiöse Verbindlichkeit zu verschaffen. Die Nähe zur Rilkeschen Terminologie („Tun mit Bild“ – S. 177) und die häufig vom Kontext gelösten Symbolinterpretationen, die sehr verkürzte Argumentation erschweren die Lektüre dieses gläubig und werbend geschriebenen Buches. Unbekümmerte Gleichsetzungen wie etwa die des Abschiednehmenden der *Achten DE* mit dem Narren auf einer Tarot-Karte führen zu verwirrenden Mißverständnissen, so als plädierte Rilke für mehr Vorsicht und Planung, vielleicht sogar für Bausparverträge. Zitat: „Anstatt uns auf den Weg zu machen, bleiben wir stehen, ohne unsere Aufgaben zu bewältigen. Vor dieser Gefahr und vor dem ziellosen ‘Vagabundieren’ soll eben der Narr warnen.“ Ich weiß nicht und konnte es auch nicht feststellen, ob Rilke mit der Fürstin Thurn und Taxis Tarot gespielt hat. Aber wenn, dann nehme ich an, daß ihm der „Narr auf der Karte Null“ sympathischer gewesen wäre, als dies Adriana Cid annimmt.

Neben den *DE* hat der *Malte* auch im zurückliegenden Jahr 92/93 die Forschung sehr intensiv beschäftigt. Mehr als zehn Publikationen (ich habe 14 gezählt) setzen sich mit diesem Buch auseinander, und mehr und mehr ist es die Form, die die Interpreten fasziniert, irritiert und zu analytischem Scharfsinn reizt. Der mitreißende Artikel Bernard Lortholarys im Märzheft des *magazine littéraire* feiert „l'audace étonnante par rapport aux règles en vigueur dans le roman européen“ der Zeit und stellt die „faszinierende Originalität“ des *Malte* heraus im Vergleich zu Hesses *Peter Camenzind* von 1904 und zu den *Buddenbrooks* von 1901.

Von der ersten Seite an befinde man sich bei diesem Werk vergleichsweise in einem anderen Jahrhundert, einer anderen Welt und einer anderen Art zu schreiben. Dieser Roman gehöre genau zwischen Baudelaires *tableaux parisiens* und Sartres *La Nausée*. Rilke habe bewußt („renonce délibérément“) auf eine übliche Biographie verzichtet, habe auch die soziale Integration seines Helden aufgegeben, also keinen „Bildungsroman“ geschrieben, „cette spécialité allemande“, sondern habe klug („sava-ment“) die Gegenwart des in Paris gelandeten jungen Mannes von 28 Jahren mit der Geschichte seiner Kindheit verbunden. Für Herrn Lortholary ist der *Malte* ein „livre-piège“, ein Buch voller Fallen, und man verstehe heute, daß dieser erste unter den modernen Romanen auch einer der schönsten sei. Rilke, so meint der Verf., war nicht unbegabt zum Romancier, Rilke habe allerdings für das Publikum zu früh („trop tôt“) eine neue Form des Erzählens eingeführt.

Mit der Form des Werkes befaßt sich auch Sabina Becker in dem *Malte*-Kapitel ihrer Dissertation *Urbanität und Moderne*. Auch sie geht von Rilkes Absage an die traditionelle Erzählweise aus. „Für dieses Erzählen fehlen ihr jegliche Mittel: der Erzähler, die Fabel und letztlich auch die Fähigkeit der chronologischen und kausalen Anordnung.“ (S. 75). *Malte* ist nicht imstande, „seine Aufzeichnungen, seine fragmentarischen, ungeordneten Papiere zu einem zusammenhängenden Text auszuarbeiten“. (S. 79) Dabei ist Frau Becker weit davon entfernt, in diesen Abweichungen vom traditionellen Erzähltyp einen Mangel zu sehen, sie sind ihr vielmehr ein Zeichen der Modernität des Rilkeschen Werkes. „Die Modernität des Romans verdankt sich dabei eher seiner Formlosigkeit als einem kunstvoll ausgearbeiteten Kompositionsprinzip.“ (S. 105) Für sie folgt die Form der „Aufzeichnungen“ notwendig aus den Erfahrungen der großstädtischen Zivilisation, die das Individuum durch „Reizüberflutung, Schockerfahrung, Fragmentierung und Dynamisierung“ (S. 88) nicht mehr zu einer überschaubaren Wahrnehmung bzw. zu einer überschaubaren und gliedernden Ordnung seiner Wahrnehmungen kommen lasse. „Der Aufzeichnungsprozeß wird Ausdruck einer disparaten Perzeptionsweise.“ (S. 90). Die Form der *Aufzeichnungen* sind die Folge der in ihnen vermittelten „urbanen Erfahrung“, es ist der Stoff, der die Form bestimmt (S. 107). Die an sich nicht neue Verbindung zwischen Baudelaires *Petits Poèmes en Prose* wird von Frau Becker dadurch besonders einleuchtend gemacht, daß sie den Nachweis der literarischen Beziehung durch den Nachweis der identischen sozialgeschichtlichen Lage und der Verwandtschaft der großstädtischen Szenerie ergänzt.

Es ist ein schwungvoll geschriebenes *Malte*-Kapitel, und man hat dennoch seine Bedenken wegen der sogenannten Formlosigkeit des Wer-

kes. Rilke ist dieser Diagnose selbst entgegengekommen mit seiner Behauptung, es sei so, wie wenn man in einer Schublade zufällig irgendwelche Papiere gefunden hätte. Wenn man bedenkt, was Konstantin Imm an kompositorischem Material in seiner Untersuchung zu den *Briefen über Cézanne* zusammengetragen hat, und was wir neuerdings über die Kappus-Briefe vernehmen, so bin ich nicht so sicher, ob die Organisation der Aufzeichnungen so offen ist, wie Frau Becker meint. Maltes „Unfähigkeit“ zum Erzählen ist vom Autor aus gesehen mit Sicherheit eine entschiedene Weigerung, Kraft auch, sich dem Klischee zu versagen. Oder anders formuliert: Rilke innoviert in seinem *Malte* eine Form, die den verstörenden Erfahrungen gemäß ist, denen sich der moderne Mensch ausgesetzt sieht. Als großer Sprachkünstler betraf das insbesondere sein Material, die Sprache. Die Infragestellung der sprachlichen Tradition war eine logische Folge des Verlusts vertrauter Lebensform und altherwürdiger Institutionen. Der *Malte*-Roman vermittelt nicht nur die Gegenwart der Großstadt, er reflektiert auch ländliche Vergangenheit, feudale und mythische auch. Ein Deutungsmuster, dem der Roman in modernes Nichterzählenkönnen und traditionelle Erzählfähigkeit zerfällt, scheint mir dem Werk nicht gerecht zu werden.

Daß die Einheit des Romans zu retten ist, das zeigt eine der interessantesten Studien der Saison, der Aufsatz von Ulf Zimmerman: *Malte Ludens: Humor, Satire, Irony, and Deeper Significance in Rilke's Novel*. Zunächst einmal: Zimmerman macht auf einen Stilzug aufmerksam, der bislang kaum, wenn überhaupt diskutiert wurde: den Humor Rilkes, seine Neigung zur polemischen Überzeichnung, zu Satire und Ironie. Man wundert sich, weil durch die Fragestellung allein schon die beliebte These, der Erzähler 'trete soweit er es nur immer vermag, hinter die Objekte seines Sehens (und Empfindens) zurück, schalte sich selbst aus' (Naumann, *Malte-Studien*, 1983, S. 58) einigermaßen ins Wanken gerät. Mason, dem wir den einzigen und vortrefflichen Artikel zu Rilkes Humor verdanken, zitiert aus den *Aufzeichnungen* nur einen einzigen Satz.³ Die Beispiele, die Zimmerman anführt, sind erstaunlich zahlreich und unmittelbar überzeugend: „In den Sanatorien, wo ja so gern und mit so viel Dankbarkeit gegen die Ärzte gestorben wird, stirbt man einen von der Anstalt angestellten Tod; das wird gern gesehen.“ (SW VI, S. 714 – Zimmerman S. 53) Die ironische Distanz sieht Zimmerman anders als in der klassischen Tradition, wo sie zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten auszumachen sei, im Verhältnis des Gesagten zu dem, was geschieht, und zwischen den Statements an je verschiedenen Stellen des Romans. *Malte* ist Zimmerman ein unzuverlässiger Erzähler („unreliable narrator“ – S. 57), weil seine Äußerungen immer im Gegensatz zu seiner

Situation stünden, weil er m.a.W. immer ein Teil dessen sei, wovon er sich ironisch zu distanzieren versuche (S. 58). Aus dieser Sicht rücken dann etwa das Baudelaire-Zitat Maltes der 18. Aufzeichnung (SW VI, S. 757), das beruhigende Gedichtaufsagen des Nikolaj Kusmitsch „mit gleichmäßiger Betonung der Endreime“ (SW VI, S. 870) und Maltes eigenes Schreiben gegen die Furcht (SW VI, S. 712) eng zusammen, werden Formen der ästhetischen Auseinandersetzung mit einer übermächtigen Welt. Der allmähliche Rückzug aus der großstädtischen Gegenwart in die Kindheitserinnerungen und die mittelalterliche und mythische Vergangenheit ist für Zimmermann angelegt in den satirischen Distanzierungen. Der ironischen Verteidigung des eigenen Selbst folgt die erinnernde Opposition und die mythische Utopie. Der Mythos vom verlorenen Sohn in der Rilkeschen Version entspricht dem ironischen Muster der Differenz von Erfahren und Sagen. Die Rückkehr, die dem verlorenen Sohn offensteht, ist Malte versperrt: seine Eltern sind tot und sein Elternhaus verkauft. Dies ist dann die tiefere Bedeutung des Humors und der Satire, daß der Versuch der Selbstvergewisserung im endgültigen Verlust des eigenen Selbst endet: Malte ist das Gegenteil von dem, was er zu sein vorgibt, bis zum Schluß, bis zur Geschichte des verlorenen Sohnes, bis zu dessen Heimkehr und dessen Kniefall, Möglichkeiten, die Malte nicht mehr offenstehen. Und selbst der verlorene Sohn ist nicht der, als welcher er den Heimatlichen erscheint, und er erscheint nicht als der, der er ist.

Der Schluß des *Malte* ist ein Beispiel für Rilkes Arbeit am Mythos, und die biblische Geschichte ist nicht nur bloß ein hervorragendes Beispiel unter anderen, es ist auch, wie man weiß und wie Herr Naumann schon vor zehn Jahren in seinen *Malte-Studien* (I) eindringlich gezeigt hat, ein über andere Quellen außer der Bibel mitvermittelter Stoff, in diesem Falle etwa durch André Gides *Le retour de l'enfant prodigue*. Das ist nicht überraschend, ist doch die Kunst im weitesten Sinne ein bedeutungsvolles Medium der Arbeit an der mythischen Tradition. Ja man kann sagen, daß Rilke in allen seinen Werken die abendländische Tradition, die biblische, die antike und die literarische und kunstgeschichtliche zitiert, auf sie anspielt, sich aneignet. Dies hat die Interpreten wie die Philologen schon immer gereizt. Ich erinnere an Ernst Zinn (*Rilke und die Antike*), an die Arbeiten von Marianne Sievers (*Die biblischen Motive*), an die Arbeiten von Reshetylo-Rothe und Patricia Pollock-Brodsky und an die Arbeiten von unserem Herrn Naumann (*Malte-Studien*, *Rußland in Rilke*), an Herman Meyer oder auch viele Aufsätze von Jacob Steiner, etwa *Kunst und Literatur* von 1976 und *Anschauung und poetische Imagination* von 1978. Der Frage des Kunstzitats in den *MLB* geht

eben auch Heide Eilert in ihrer Münchener Habilitationsschrift *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung* nach. Das Malte-Kapitel ihrer Arbeit ist für die Rilke-Forschung nicht deshalb interessant, weil es etwa neue Materialien lieferte. Frau Eilert befaßt sich mit dem Baudelaire-Zitat (Kap. 18 der *MLB*) und vor allem den Teppichen der „Dame à la Licorne“ des 38. Kapitels, längst bekannte, und wie wir wissen, auch keineswegs verschleiert und im Hintergrund gehaltene Stoffe. Der Gewinn besteht darin, daß die Arbeit 1. das Verfahren im literaturhistorischen Kontext darstellt (Mann, Hauptmann, Rilke, Schnitzler), 2. der Funktion des Zitierens (Legitimation, Rang der ästhetischen Weltdeutung) nachgeht und 3. die Begriffe der Intertextualitäts-Forschung (Sinnkonstitution von Texten) anwendet und fruchtbar macht. Ich will nur einen Gedanken herausgreifen. Der Hinweis in der Einleitung des Buches, daß nämlich die Verlagerung vom Natursymbol zum Kunstsymbol im Zusammenhang stehe mit der Verlagerung des Anspielungshorizontes von den „oeuvres de Dieu“ auf die „oeuvres de l'homme“ scheint besonders anwendbar auf die *MLB* und die vielfachen Formen des Zitierens, der Anspielungen, des Aufrufens und Andeutens in diesem Buch. Die Weltorientierung bzw. der Weltorientierungsverlust ist mehr und mehr der ästhetischen Kraft des Menschen anvertraut, aufgegeben, auferlegt, seiner Fähigkeit, die vor der Wirklichkeit stehenden Deutungsmuster wahrzunehmen und zu durchschauen, zu diskutieren und durch adäquatere zu ersetzen oder wenigstens auf falschen Glauben zu verzichten oder sich damit abzufinden, daß es „unmöglich ist, etwas zu erzählen“.

Bliebe mir noch Zeit, ich würde Ihnen noch einiges von Rilkes Kummer mit Hühnerställen, großblumigen Tapeten und seiner Abneigung gegen „kleine eiserne Öfen, mit ihrem tückischen Jähzorn von Gluth und der kalten rostigen Apathie gleich hernach“ erzählen, von seinem Muzoter „Blumenspital“ oder auch seiner Bestellung einer „Lichtschiere, am Liebsten in Messing“. So aber empfehle ich Ihnen wärmstens den von Jacob Steiner herausgegebenen Band „Rilke und die Schweiz“, in dem von diesen Dingen die Rede ist. Und auch Horst Nalewskis neueste Ausgabe der Bildmonographie braucht nicht mehr als den Hinweis, daß es sie gibt, und ich kann mich damit begnügen, Ihnen den Band auf Ehren und Gewissen als lesenswert zu nennen. Damit habe ich noch längst nicht alles genannt, was sich lohnt zu lesen. Wenn Sie einen Beweis brauchen, dann lesen Sie den Artikel von Angelika Ebrecht: *Rettendes Herz und Puppenseele* oder Ingeborg Schnacks herrlichen Artikel über die Anfänge der Rilke-Rezeption in Frankreich, den ich gerade im Flugzeug gelesen habe. Die Lektüre der neuesten Ausgabe der „Blätter“ steht im übrigen noch bevor, gehört schon zum nächsten Bericht.

Anmerkungen

1. BYONG-OCK KIM: Zur Entstehung eines Instituts für Übersetzungsforschung zur deutschen Literatur. Ein Koreanischer „Malte“ im Werden. In: Ponyok-Yongu (Übersetzungsforschung), Heft 1, Seoul 1993, S. 127-152, hier S. 143 und 128.
2. HANS-JOST FREY: Die Beziehung zwischen Übersetzung und Original als Text. In: Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, 3, 1986, S. 35-43; hier S. 36.
3. EUDO C. MASON: Rilkes Humor. In: Deutsche Weltliteratur von Goethe bis Ingeborg Bachmann. Festgabe für J. Alan Pfeffer. Hrsg. von Klaus W. Jonas. Tübingen 1972, S. 216-244; hier S. 230.

Rilke-Bibliographie 1992/93

(Stand: 9. September 1993)

I. Ausgaben

a) In deutscher Sprache

- R. M. R.: [Ausgewählte Gedichte]. Der ausgewählten Gedichte zweiter Teil. Ausgew. von KATHARINA KIPPENBERG. 26. Aufl. Frankfurt a. M. 1992 (= Insel-Bücherei Nr. 480).
- R. M. R.: Ausgewählte Gedichte, Einschließlich der „Duineser Elegien“ und der „Sonette an Orpheus“. [Ausw. und Nachw. von Erich HELLER]. 15. Aufl. Frankfurt a. M. 1992 (= Bibliothek Suhrkamp, Bd. 184).
- R. M. R.: Ausgewählte Kostbarkeiten. R. M. R. Zsgest. von GOTTFRIED BERON 9. Aufl., 65.-69. Tsd. Lahr (Schwarzwald) 1992 (= Reihe ausgewählte Kostbarkeiten, Nr. 92422).
- R. M. R.: Briefe über Cézanne. Hrsg. von Clara Rilke. Besorgt und mit einem Nachw. versehen von HEINRICH WIEGAND PETZET. [4. Aufl.]. Frankfurt a. M. [1993] (= insel taschenbuch 672.).
- R. M. R.: Der Briefwechsel R. M. R. – Max Rychner 1923-1925. Hrsg. von CLAUDIA MERTZ-RYCHNER, in: R. M. R. und die Schweiz; [eine Ausstellung der Präsidialabteilung der Stadt Zürich; Strauhof Zürich 25. September 1992 bis 10. Januar 1993]. Hrsg. von JACOB STEINER. Zürich: Offizin Strauhof Zürich/Berlin: Akademia-Verlag 1992 (= Reihe-Strauhof Zürich, Bd. 6), S. 135-148.
- R. M. R.: Deutschland erzählt. Ausgew. und eingeleitet von BENNO VON WIESE. Orig.-Ausg. Von R. M. R., bis Peter Handke. 11.-14. Tsd. Frankfurt a. M. 1992 (= Fischer-Taschenbücher 10985).
- R. M. R.: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. [8. Aufl.]. Frankfurt a. M. [1992] (= insel taschenbuch 630).
- R. M. R. (Übers.): L'amour de Madeleine [traduction d'un sermon anonyme français du XVIIe siècle] = Die Liebe der Magdalena. Présentation et postface de CLAIRE LUCQUES. Paris 1992

- (=Arfuyen; cah. no. 80: Textes allemands) [Text dt. und franz.].
- ♦ R. M. R.: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Reprint. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1992 (= Insel-Bücherei Nr. 1.).
 - ♦ R. M. R.: Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. [10. Aufl.]. [Frankfurt a. M./Leipzig] [1992] (=insel taschenbuch 80).
 - ♦ R. M. R.: Gedichte: aus den Jahren 1902 bis 1917. Transkription der Gedichte im Anhang. Ill. von MAX SLEVOGT. [4. Aufl.]. Taschenbuch-Ausg. der 1931 als Privatdr. erschienenen Edition der. Hs. R. M. R.s. Frankfurt a. M. [1993] (=insel taschenbuch 701).
 - ♦ R. M. R.: Gedichte: Auswahl. Nachw. von ERICH PFEIFFER-BELLI. [Nachdr.]. Stuttgart 1993 (=Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 8291).
 - ♦ R. M. R.: Geschichten vom lieben Gott. (Mit Ill. von E. R. WEISS). (10. Aufl.). Frankfurt a. M. [1992] (=insel-taschenbuch 43).
 - ♦ R. M. R.: In einem fremden Park: Gartengedichte. Mit Fotos von MARION NICKIG. Zsgest. von MARIANNA BEUCHERT. 1. Aufl. Frankfurt a. M./Leipzig 1993 (=Insel-Bücherei Nr. 1129).
 - ♦ R. M. R.: Rainer Maria Rilke und Marina Zwetajewa. Ein Gespräch in Briefen. Hrsg. von KONSTANTIN M. ASADOWSKI. [Aus dem Russischen übers. von ANGELA MARTINI-WONDE sowie von FELIX PHILIPP INGOLD der „Neujahrsbrief“]. 1. Aufl. Frankfurt a. M./Leipzig 1992. Bespr. von STEFAN SCHANK, in: Germanistik 34, 1993, 1, S. 152, von HANSGEORG SCHMIDT-BERGEMANN, in: Blätter der R.-Gesellschaft, H 19, 1992 (1993), S. 221-222.
 - ♦ R. M. R.: Rainer Maria Rilke und die Schweiz; [eine Ausstellung der Präsidialabteilung der Stadt Zürich; Strauhof Zürich 25. September 1992 bis 10. Januar 1993]. Hrsg. von JACOB STEINER. Zürich: Offizin Strauhof Zürich/Berlin: Akademie-Verlag 1992 (=Reihe Strauhof Zürich, Bd. 6). Kurzbericht über die Ausstellung in: Fachdienst Germanistik 10, 1992, 11 (November), S. 6; ausführlicher Bericht von HANSBRES JACOBI, in: Neue Zürcher Zeitung vom 27.9.1992.
 - ♦ R. M. R.: Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher. Hrsg. von EVA SÖLLNER. Mit farbigen Abbildungen. Nachwort von E. S. S. 159-162. 1. Aufl. Frankfurt a. M./Leipzig 1993 (=insel taschenbuch 1507).
 - ♦ R. M. R.: Über den jungen Dichter. Baarn (Niederlande): Arethusa Pers Herber Blokland 1991. 2 Bde. Bd. 1: [Faksimile-Wiedergabe der Handschrift des Dichters]. 16 Bl. Bd. 2: [Umschrift des Textes, Lesarten, Erläuterungen und ein Nachw. von WALTER SIMON]. 32 S. & Ill. — Beil. (1 Bl.).
 - ♦ R. M. R. (Übers.): Paul Valéry: Eupalinos oder Der Architekt, eingeleitet durch „Die Seele und der Tanz“. Übertr. von R. M. R. Rev. Ausg. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1991 (=Bibliothek Suhrkamp, Bd. 370).
 - ♦ R. M. R.: Vom Alleinsein. Geschichten, Gedanken, Gedichte. Hrsg. von FRANZ-HEINRICH HACKEL. Orig.-Ausg. 1. Aufl. Frankfurt a. M./Leipzig 1992 (=insel taschenbuch 1216).
 - ♦ R. M. R.: „Zwei Prager Geschichten“ und „Ein Prager Künstler“. Mit Ill. von EMIL ORLIK. Hrsg. von JOSEF MÜHLBERGER. [5. Aufl.]. Frankfurt a. M. [1992] (=insel taschenbuch 235).
 - ♦ R. M. R.: siehe AMSTUTZ, JAKOB
 - ♦ R. M. R.: siehe KOLP, FRANZISKA
 - ♦ R. M. R.: siehe LUCK, RÄTUS: Zur Biographie R. M. R.s. Miszellen, in: Rainer Maria Rilke und die Schweiz, S. 157-169 [darin u.a. ein Brief R.s an Elvire Bachrach].

b) in fremden Sprachen

Englisch

- R. M. R.: Duino elegies. Transl. by STEPHEN MITCHELL. Boston, Mass.: Shambhala Pubs. 1992.
- R. M. R.: Letters on Cézanne. Ed. by CLARA RILKE. Transl. from the German by JOEL AGEE. London 1991 (zuerst New York 1985).
- R. M. R.: Letters to a young poet. Transl. from the German by JOAN M. BURNHAM. Foreword by MARC ALLEN. San Rafael, Calif.: New World Lib. 1992.
- R. M. R.: Neue Gedichte. New Poems. Transl. by STEPHEN COHN. Introd. by JOHN BAYLEY. Manchester 1992 [zweisprachige Ausg.].
- R. M. R.: The sonnets to Orpheus. Transl. with an introduction by STEPHEN MITCHELL. Boston, Mass.: Shambhala Pubs. 1993.

Französisch

- R. M. R.: „A Hölderlin“. Trad. par JEAN-PIERRE LEFEBVRE, in: LEFEBVRE, JEAN-PIERRE: L'ange Hölderlin, in: Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 46.
- R. M. R.: Les années valaisannes de R.; suivi de, Lettres à ses amis valaisans. [Hrsg. von] MAURICE ZERMATTEN. Préf. de CHRISTOPHE CALAME. Paris 1993.
- R. M. R.: Lettres à un jeune poète. Trad. de l'allemand par MARTIN ZIEGLER. Postface de CHRISTOPHE DONNER. Paris 1992.
- R. M. R.: Lettres sur Cézanne. Trad. de l'allemand et présentées par PHILIPPE JACCOTTET. Paris 1991.
- R. M. R.: Oeuvres en prose: récits et essais. Éd. publ. sous la dir. de CLAUDE DAVID. Avec la collab. de RÉMY COLOMBAT, BERNARD LORTHOLARY et CLAUDE PORCELL. Paris 1993 (=Bibliothèque de la Pléiade 396):

- R. M. R.: Poèmes inédits (1915-1926). Traduits de l'allemand par MARC PETIT, in: Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 51-53 [franz. Übersetzungen u. a. von „Strophen zu einer Fest-Musik“, „Herbst (Oh hoher Baum des Schauns, der sich entlaubt)“, „Idol“ und „Ankunft“].
- R. M. R.: La princesse blanche: une scène au bord de la mer [„Die weiße Fürstin“, franz.; erste Fassung und endgültige Fassung]. Trad. de l'allemand par MONIQUE LAEDERACH. Carouge-Genève 1992.

Japanisch

- R. M. R.: Gesammelte Werke in japanischer Sprache. Hrsg. von SATOSHI TSUKAKOSHI. Bd. 1 – Bd. 5: Gedichte. Bd. 6- Bd. 7: Prosa. Bd. 8: Essays. Bd. 9: Tagebücher. Bd. 10: Biographie [vollständige Übersetzung der R.-Biographie von WOLFGANG LEPPMANN], Tokio 1990/1991. Bespr. von YOSHIO KOSHINA, in: Arbitrium 3/1992, S. 368-371.

Niederländisch

- R. M. R.: [Erste] Brief aan een jonge dichter. Vert. MARC DE SMET, in: Woorden in vrije val. Den Haag/Brussel 1991, S. 22-25.
- R. M. R.: Brieven. Aan een jonge dichter. (Vert. THEODOR DUQUESNOY). Aan een jonge vrouw. (Vert. THEODOR DUQUESNOY). Over God. (Vert. A. J. CUPPEN). Amsterdam/Leuven 1991.
- R. M. R.: Brieven aan Merline. Ingel. en vert. CLARINE HEERING-MOORMAN. Amsterdam 1992.
- R. M. R.: de kornet. Vert. PAUL CLAES. Epiloog: „De maan en de banier“ door PAUL CLAES. Leuven 1991 (=Kritak klassiek 12) [zweisprachige Ausg.].
- R. M. R.: De rozen. Vert., in: De rozen. Gedichten. Baarn 1991, S. 31-56.

II. Über Rainer Maria Rilke

- ALLEN, MARC: Foreword, in: R. M. R.: Letters to a young poet. Transl. from the German by JOAN M. BURNHAM. San Rafael, Calif.: New World Lib. 1992.
- AMSTUTZ, JAKOB: Drei kleine R.-Briefe, in: Rainer Maria Rilke und die Schweiz, S. 149-154 [Briefe R.s an Margarethe Born (1875-1943), Antiquitätenhändlerin in Thun].
- ANDREAS-SALOMÉ, LOU: En Russie avec R., 1900. [„Rußland mit Rainer“, franz.]. Journal inédit. Texte établi par STÉPHANE MICHAUD et DOROTHÉE PFEIFFER. Trad. de l'allemand, notes, et essai introductif de STÉPHANE MICHAUD. Paris 1992.
- ANDREAS-SALOMÉ, LOU: Looking Back. The Memoirs of Lou Andreas-Salomé. [„Lebensrückblick“, engl.]. Illustrated. Ed. by ERNST PFEIFFER. Transl. by BREON MITCHELL. London 1991. Bespr. von MICHIKO KAKUTANI: „Nietzsche, R. and Freud Were Some of Her Friends“, in: The New York Times vom 10.5. 1991.
- ASADOWSKI, KONSTANTIN M.: Marina Zwetajewa: Der „Rilke-Hain“, in: Wissenschaftskolleg zu Berlin. Jahrbuch 1990/91 (1992), S. 186-201.
- ASADOWSKI, KONSTANTIN M.: Orpheus und Psyche. Vorwort, in: R. M. R.: Rainer Maria Rilke und Marina Zwetajewa. Ein Gespräch in Briefen. Frankfurt a. M./ Leipzig 1992, S. 7-41.
- BALAKIAN, ANNA: The symbol and after, in: Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum (Budapest). Jg. 18, 1991, 1, p. 9-23.
- BARKENINGS, HANS-JOACHIM: R. M. R. in Soglio. 3. Aufl. Chur 1990 [Vortitel: „Nicht Ziel und nicht Zufall“].
- BAUER, ROGER: R., traducteur de Mallarmé: de „Tombeau“ à „Das Grabmal“, in: Blätter der R.-Gesellschaft, H. 19, 1992 (1993), S. 57-53.
- BAYLE, THIERRY: Le livre introuvable, in: Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 34/35 [zu: „Briefe an einen jungen Dichter“].
- BAYLEY, JOHN: Introduction, in: R. M. R.: Neue Gedichte. New Poems. Transl. by STEPHEN COHN. Manchester 1992 [zweisprachige Ausg.].
- BECKER, SABINA: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930. St. Ingbert 1993 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 39). Zugl.: Saarbrücken, Univ., Diss., 1992. Darin S. 73-130 u. 376-389: „R.s Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“.
- BENNHOLDT-THOMSEN, ANKE: Das poetologische Raum-Konzept bei R. und Celan, in: Celan-Jahrbuch 4, 1991 (1992), S. 117-149.
- BETZ, OTTO: Lauschen auf den Urklang. Zu einem Gedicht von R. M. R., in: Meditation. Jg. 1992, H. 4, S. 160-162 [zu: „Gong“].
- BEUCHERT, MARIANNA (Hrsg.): R. M. R.: In einem fremden Park: Gartengedichte.
- BEYER, JOSEPHA, geb. Sieber-Rilke, KLAUS G. BEYER, HELMUT PATZER: Es gibt keine R.-Büste von Rodin, in: Blätter der R.-Gesellschaft, H. 19, 1992 (1993), S. 165-170.
- BIEBER, URSULA: R.s „Igorlied“. Übersetzung, in: Österreichische Dichter als Übersetzer. Salzburger komparatistische Analysen. Hrsg. von WOLFGANG PÖCKL. Wien 1991 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 571; Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, 12), S. 57-79.
- BILSTEIN, JOHANNES: Zu den ontogenetischen Grundlagen von Erziehungs- und Kulturkritik (an Beispielen von Texten R.s und Kafkas), in: Pädagogische Rundschau. Monatsschrift für

- Erziehung und Unterricht (Frankfurt a. M.). Jg. 45, 1991, 1, S. 3-22 [zu: „Ach wehe, meine Mutter reißt mich ein“ und „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“].
- BITTLINGER, ARNOLD: „Tempel im Gehör“: Gedanken zu einem Sonett von R. M. R. Kindhausen [Metanoia-Verlag] 1992. — 4 Bl.; 30 cm (= Texte der Ökumenischen Akademie 20. Gedanken und Studien) [zu: „Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!“].
 - Blätter der Rilke-Gesellschaft. H. 19, 1992: Rilke und Frankreich. Sigmaringen 1993.
 - BLOK WOUT: Enige vertalingen van ongebundelde laate gedichten van R. M. R., in: Visies op cultuur en literatuur. Opstellen naar aanleiding van het werk van J. J. A. Mooij. T. G. v. het afscheid van J. J. A. Mooij als hoogleraar in de algemene literatuurwetenschap aan de rijksuniv. te Groningen. Red. RIEN T. SEGERS. Amsterdam 1991 [ohne Seitenangabe; Quelle: IJBF 13, 1992].
 - BOCKEMÜHL, ALMUT: „Auf der Schwelle des Herbstes“. Das Bild des Engels bei R., in: die Drei. Zeitschrift für Anthroposophie (Stuttgart). Jg. 61, 1991, 10, S. 815-823.
 - BÖSCHENSTEIN, BERNHARD: Celan und R., in: Blätter der R.-Gesellschaft, H. 19, 1992 (1993), S. 173-185.
 - BOESCHENSTEIN, HERMANN: A History of Modern German Literature, Ed. by RODNEY SYMINGTON. Bern/Frankfurt a. M. usw.: Lang 1990 (= Canadian Studies in German Language and Literature: Vol. 40) [über R. M. R.: S. 26-28, 86-88 u. ö.].
 - BOHNENKAMP, KLAUS E.: siehe ZINN, ERNST.
 - BRENDER, IRMELA: „Aus allem Schönen gehst Du mir entgegen“. LOU ANDREAS-SALOMÉ und R. M. R., in: Liebespaare. Geschichte und Geschichten. Hrsg. von HANS JÜRGEN SCHULZ. Stuttgart 1989.
 - Veränd. Ausg. München 1993 (= dtv 30356), S. 222-238.
 - BREUER, ROBERT: R.s. „Cornet“ auf der Opernbühne, in: Aufbau (New York) vom 21.12.1990 [zur amerikanischen Erstaufführung von Siegfried Matthius' Oper „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“].
 - BURCKHARDT, CARL JACOB: Incontro con R. [„Ein Vormittag beim Buchhändler“, ital.]. Trad. di ERVINO POCAR. Milano 1991 (= La spira 2).
 - CALAME, CHRISTOPHE: Des châteaux en Suisse, in: Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 54/55 [zum Thema „R. und die Schweiz“].
 - CALAME, CHRISTOPHE: Préface, in: ZERMATTEN, MAURICE: Les années valaisannes de R.; suivi de, Lettres à ses amis valaisans. Paris 1993.
 - CHOZA, JACINTO: Al otro lado de la muerte: las elegías de R. Pamplona 1991.
 - CID, ADRIANA: Mythos und Religiosität im Spätwerk R.s. Frankfurt a. M./Berlin usw.: Lang 1992 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1336). Zugl.: München, Univ., Diss., 1992.
 - CLAES, PAUL: Epiloog: „De maan en de banier“, in: R. M. R.: De kornet. Vert. Paul Claes. Leuven 1991 (= Kritik klassiek 12) [zweisprachige Ausg.].
 - CORTANZE, GÉRARD DE: Chronologie, in: Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 18-26 [ausführliche Zeittafel zu R.s. Leben und Werk].
 - DAVID, CLAUDE (Hrsg.): R. M. R.: Oeuvres en prose: récits et essais.
 - DAVID, CLAUDE: R. dans la Pléiade, in: Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 59/60 [zu dem von C. D. herausgegebenen ersten Band („Oeuvres en prose: récits et essais“) einer neuen franz. Ausgabe der Werke R.s.].

- DAVID, CLAUDE: R. et Maeterlinck, in: *Blätter der R.-Gesellschaft*, H. 19, 1992 (1993), S. 99-108.
- DOBBE, MARTINA: „Wie sollte einer von Farben sprechen können?“ Die Farbe und die Sprache in R.s „Briefen über Cézanne“ in: *Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule-Siegen*. Jg. 1992, H. 2, S. 74-84. III.
- DOELL, CYNTHIA RAE: Structures of temporality, reflections on history: Twentieth century literature and theory. Ph. D., State University of New York at Buffalo 1992 [darin zu: „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“]. Zsfassung in: *Dissertation Abstracts International* 53, 1992/93, 5, p. 1508-A.
- DONAHUE, NEIL H.: Fear and fascination in the big city: R.'s use of Georg Simmel in „The notebooks of Malte Laurids Brigge“, in: *Studies in twentieth century literature* 16, 1992, p. 197-219.
- DONNER, CHRISTOPHE: Postface, in: R. M. R.: *Lettres à un jeune poète*. Trad. de l'allemand par MARTIN ZIEGLER. Paris 1992.
- DUHAMEL, ROLAND: R. M. R. „Archaischer Torso Apollos“ (1908), in: R. D. (Hrsg.), *Van aangezicht tot aangezicht. Modelinterpretaties moderne lyriek*. Leuven/Apeldoorn 1991, p. 19-24.
- EBNETER, CURDIN: L'absence mère. R.s Bemühen um die Kapelle von Muzot, in: *Rainer Maria Rilke und die Schweiz*, S. 177-189.
- EBRECHT, ANGELIKA: Rettendes Herz und Puppenseele. Zur Psychologie der Fernliebe in R.s Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, in: *Die Frau im Dialog. Studien zu Theorie und Geschichte des Briefes*. Hrsg. von ANITA RUNGE und LIESELOTTE STEINBRÜGGE. Stuttgart 1991, S. 147-172.
- EILERT, HEIDE: Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900. Stuttgart 1991. Darin S. 295-314: „R. M. R.: 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'“.
- FAYE, JEAN-PIERRE: Presqu'île de Duino, in: *Magazine littéraire* (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 42-45 [zu: „Duineser Elegien“].
- FOIS-KASCHEL, GABRIELE: Die Verlagerung des Schwerpunkts — von Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ zu R.s „Vierter Duineser Elegie“, in: *Cahiers d'études germaniques* 21, 1991, p. 75-84.
- FÜLLEBORN, ULRICH: „...die sich gebar im Verlust“. Heimat in R.s Dichtung, in: *Heimat im Wort. Die Problematik eines Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. von RÜDIGER GÖRNER. München 1992, S. 90-105.
- FURNESS, RAYMOND, und HUMBLE, MALCOLM: A companion to Twentieth-Century German Literature. London/New York 1991. Darin S. 233-236: „Rilke, Rainer Maria (1875-1926)“.
- GILOY, BIRGIT: Die Aporie des Dichters: R. M. R.s „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“. München 1992 (= *Ars-una-Literaturwissenschaft*, Bd. 1). Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1991.
- GÖRNER, RÜDIGER: Kunst des Wissens. Zu einem Motiv bei R. und Valéry, in: *Blätter der R.-Gesellschaft*, H. 19, 1992 (1993), S. 25-39.
- GRIMBERT, CLAUDE-NICOLAS: L'expérience russe, in: *Magazine littéraire* (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 31-33.
- GÜIRALDES, F.: Pensamiento y palabra poetica: R. y [Héctor Delfor] Mandrioni, in: *Vigencia del filosofar. Homenaje a H. D. Mandrioni*. Ed. by MARIE-FRANCE BREQUE DE GILOTAUX (u. a.). Buenos Aires 1991, p. 309ff.
- HACKEL, FRANZ-HEINRICH (Hrsg.): R. M. R.: Vom Alleinsein.

- HAUSMANN, ULRICH: Zum Gedicht „Kretische Artemis“ von R. M. R., in: Blätter der R.-Gesellschaft, H. 19, 1992 (1993), S. 91-98.
- HEERING-MOORMAN, CLARINE: [Einleitung], in: R. M. R.: Brieven aan Merline. Ingel. en vert. Clarine Heering-Moorman. Amsterdam 1992.
- HOOF, HENRI VAN: Histoire de la traduction en occident. France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas. Louvain-la-Neuve 1991 (= Bibliothèque de linguistique). Darin zu R. als Übersetzer: S. 253, 255/256, 274f., 277.
- HUMBLE, MALCOLM: siehe FURNESS, RAYMOND, und HUMBLE, MALCOLM.
- JACCOTTET, PHILIPPE (Übers. ins Französische und Hrsg.): R. M. R.: Lettres sur Cézanne.
- JACCOTTET, PHILIPPE: „Donc, montre lui le Simple ...“, in: Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 47-49 [zu: „Duineser Elegien“].
- JEHL, DOMINIQUE: R. und die französische Malerei nach Cézanne, in: Blätter der R.-Gesellschaft, H. 19, 1992 (1993), S. 119-129.
- KARST, THEODOR: „Und ist ein Fest geworden, kaum weiß man wie“. — Über literische Fest-Sätze in Texten von R. M. R., Franz Kafka, Ursula Wölfel, Peter Härtling und Tilman Röhrig, in: Feste. Erscheinungs- und Ausdrucksformen, Hintergründe, Rezeption. Walter Riethmüller zum 65. Geburtstag. Hrsg. von RICHARD BEILHARZ u. GERD FRANK. Weinheim 1991 (= Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Heidelberg. 7), S. 135-146.
- KIM, BYONG-OCK: Zur Entstehung eines Instituts für Übersetzungsforschung zur deutschen Literatur. Ein Koreanischer „Malte“ im Werden, in: Ponyok-yongu (Übersetzungsforschung) (Seoul), Jg. 1993, H. 1, S. 127-152.
- KLEINBARD, DAVID: The beginning of terror. A psychological study of R. M. R.'s life and work. New York Univ. Press 1993 (= Literature and psychoanalysis 1).
- KOLP, FRANZISKA: „Jemand, der dieses schöne Handwerk versteht“, in: Rainer Maria Rilke und die Schweiz, S. 171-174.
- KUNERT, GÜNTER: R. M. R.: „Magie“. Mit einer Interpretation von G. K., in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 143 vom 23.6.1990, S. BZ 4.
- LARCATI, ARTURO: R.'s Übersetzungskunst am Beispiel von zwei Leopardi-Übertragungen. Mit einem Übersetzungsvergleich, in: Österreichische Dichter als Übersetzer. Salzburger komparatistische Analysen. Hrsg. von WOLFGANG PÖCKL. Wien 1991 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 571; Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, 12), S. 361-401.
- LAUSTER, MARTINA: Stone Imagery and the Sonnet Form: Petrarch, Michelangelo, Baudelaire, R., in: Comparative Literature (Eugene, OR) 45, 1993, 2, p. 146-174.
- LEFEBVRE, JEAN-PIERRE: L'ange Hölderlin, in: Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 46 [mit franz. Übersetzung des Gedichts „An Hölderlin“].
- LEPPMANN, WOLFGANG: R.: sein Leben, seine Welt, sein Werk. Vom Verf. überarb. Neuausg. Bern/München 1993.
- LE RIDER, JACQUES: R. et Cézanne: la poésie à l'école de la couleur, in: Blätter der R.-Gesellschaft, H. 19, 1992 (1993), S. 109-117.
- LIVINGSTONE, ANGELA: Lou Andreas-Salomé. Sa vie de confidente de Freud, de Nietzsche et de R. et ses écrits sur la psychanalyse, la religion et la sexualité. Trad. de l'anglais par PIERRE-EMMANUEL DAUZAT. Paris 1990.

- LORTHOLARY, BERNARD: Le premier roman de notre siècle, in: Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 40-42 [zu: „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“].
- LUCK, RÄTUS: Zur Biographie R. M. R.s. Miscellen, in: Rainer Maria Rilke und die Schweiz, S. 157-169.
- LUCQUES, CLAIRE (Hrsg.): R. M. R. (Übers.): L'amour de Madeleine.
- LUCQUES, CLAIRE: Hommage à Madame de Margerie, in: Blätter der R.-Gesellschaft, H. 19, 1992 (1993), S. 159-162.
- LUCQUES, CLAIRE: Postface, in: R. M. R. (Übers.): L'amour de Madeleine.
- MACLEOD, JOCK: Writing as paradox in R.'s „Notebooks of Malte Laurids Brigge“, in: Modern Fiction Studies (Purdue Univ., West Lafayette, IN) 38, 1992, 2, p. 403-425.
- Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März) [Schwerpunkt: R. M. R.].
- MAIER, HANS: Nachdenken über zwei Verse von R. M. R. („einzig das Lied überm Land / heiligt und feiert“), in: Feste. S. 147-150, siehe KARST, THEODOR.
- MAIERHOFER, WALTRAUD: Einfühlen, Einvernahme und Mißverstehen. R. und Bettina von Arnim, in: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft. Jg. 4, 1990, S. 125-150.
- MARX, REINER: Polyvalenz und Intertextualität. Anmerkungen zu Paul Celans Gedicht „Auf Reisen“, in: „Wir wissen ja nicht, was gilt“. Interpretationen zur deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Für Gerhard Sauder zum 6. September 1993. Hrsg. von REINER MARX und CHRISTOPH WEISS. St. Ingbert 1993, S. 53-66 [mit Bezug auf R.].
- MERTZ-RYCHNER, CLAUDIA: Der Briefwechsel R. M. R. – Max Rychnner 1923-1925, in: Rainer Maria Rilke und die Schweiz, S. 135-148.
- MICHAUD, STÉPHANE (Übers. ins Französische und Mithrsg.): ANDREAS-SALOMÉ, LOU: En Russie avec R., 1900. [„Rußland mit Rainer“, franz.]. Journal inédit. Texte établi par STÉPHANE MICHAUD et DOROTHÉE PFEIFFER. Trad. de l'allemand, notes et essai introductif de Stéphane Michaud. Paris 1992.
- MICHAUD, STÉPHANE: [Einleitung], in: ANDREAS-SALOMÉ, LOU: En Russie avec R., 1900.
- MITCHELL, STEPHEN: Introduction, in: R. M. R.: The sonnets to Orpheus. Transl. with an introduction by Stephen Mitchell. Boston, Mass.: Shambhala Publ. 1993.
- MONTA VON-BOCKEMÜHL, HELLA: Der Baum als Symbol bei R. und Valéry, in: Blätter der R.-Gesellschaft, H. 19, 1992 (1993), S. 41-56.
- NAKAMURA, YASUKO: Von einem „Geschehen“ zum „Bleibenden“ — am Beispiel des „Abschieds“ aus R.s „Neue Gedichte“ erklärt, in: Doitsu Bungakuronko. Forschungsberichte zur Germanistik. [Japan.]. Jg. 33, 1991, S. 97-110 [Japan. mit dt. Zsfassung].
- NALEWSKI, HORST (Hrsg.): R.: Leben, Werk und Zeit in Texten und Bildern. 1. Aufl. Frankfurt a. M./Leipzig 1992. Bespr. von AUGUST STAHL, in: Germanistik 34, 1993, 1, S. 385.
- NAUMANN, HELMUT: Rußland in R.s Werk. Rheinfelden/Berlin 1993 (= Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft; 21).
- NAUMANN, HELMUT: Claire Golls Erinnerungen an R. M. R., in: Blätter der R.-Gesellschaft, H. 19, 1992 (1993), S. 187-200.
- NOLDEN, THOMAS: Portrait of the artist as a young soldier: R. M. R.'s „Coronet“, in: The German quarterly (Cherry Hill, N. J.) 64, 1991, p. 443-451.
- NOSTITZ, OSWALT von: R.s französische Übersetzer Maurice Betz: Seine Begegnung mit R. M. R. und Helene

- Nostitz, in: *Blätter der R.-Gesellschaft*, H. 19, 1992 (1993), S. 155-157.
- **ONSLEV, L. J.:** Antonius og Malte i storbyen, in: *Nordica* 8, 1991, p. 181-203 [zu Sophus Claussens Roman „Antonius i Paris“ (1896) und R.s „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“].
 - **OPPERMANN, ANA ISABEL ALMENDRAL:** R. en Madrid. 41 S., mit 3 Abb. Madrid 1992.
 - **PATZER, HELMUT:** siehe BEYER, JOSEPHA, geb. Sieber-Rilke, KLAUS G. BEYER, HELMUT PATZER.
 - **PELLETIER, ANNE-MARIE:** Métamorphoses littéraires d'une parabole. „Le fils prodigue“ selon Gide, R. et Kafka, in: *Foi et Vie* (Paris) XC, 1991, 5, p. 21-32.
 - **PETTIT, MARC:** Au delà de l'image, in: *Magazine littéraire* (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 50/51 [zu R.s Spätwerk].
 - **PFEIFFER, DOROTHÉE** (Mithrsg.): **ANDREAS-SALOMÉ, LOU:** En Russie avec R., 1900.
 - **PHELAN, ANTHONY:** R.: „Neue Gedichte“. London 1992 (= *Critical Guide to German Texts*; 14).
 - **PISTORIUS, GEORGE:** R. M. R. — ausgeschlossen von der „Hommage à Marcel Proust“, in: *Proustiana*. Mitteilungsblatt der Marcel-Proust-Gesellschaft (Frankfurt a. M.). VIII-IX, 1991, S. 25-29.
 - **Rainer Maria Rilke und die Schweiz;** [eine Ausstellung der Präsidialabteilung der Stadt Zürich; Strauhof Zürich 25. September 1992 bis 10. Januar 1993]. Hrsg. von JACOB STEINER. Zürich: Offizin Strauhof Zürich/Berlin: Akademia-Verlag 1992 (= Reihe Strauhof Zürich, Bd. 6). Geleitwort von Stadtpräsident Josef Estermann S. 6. Vorwort von Jacob Steiner S. 7. Kurzbericht über die Ausstellung in: *Fachdienst Germanistik* 10, 1992, 11 (November), S. 6; ausführlicher Bericht von HANSRES JACOBI, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 27.9.1992.
 - **Rencontres Rainer Maria Rilke. Internationales Neuenburger Kolloquium 1992.** Hrsg. von JÜRGEN SÖRING und WALTER WEBER. Frankfurt a. M. 1993 [erscheint: September 1993].
 - **RICHARD, LIONEL:** Leçons parisiennes, in: *Magazine littéraire* (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 36-38 [zu R. und Frankreich].
 - **RIS, ROLAND:** Blick auf die Schweiz — durchs Fenster: Erinnerndes Wahrnehmen beim späten R., in: *Rainer Maria Rilke und die Schweiz*, S. 81-99.
 - **ROSSEEL, E.:** Stuck to one's self: self-constructive and self-destructive aspects of self-observation. With a comment on [Fernando] Pessoa and R., in: *Communication and Cognition* (Gent) 24, 1991, 3/4, p. 359-387.
 - **RYAN, JUDITH:** The Vanishing Subject. Early Psychology and Literary Modernism. Chicago/London 1991. Bespr. von WOLFGANG PAULSEN, in: *Modern Austrian Literature* 26, 1993, 1, p. 153-155.
 - **SAUDER, GERHARD:** Hindemith und die Literatur der zwanziger Jahre, in: *Experiment und Erbe. Studien zum Frühwerk Paul Hindemiths*. Hrsg. von JULIUS BERGER und KLAUS VELTEN. [Saarbrücken 1993], S. 36-42 [über Vertonung des „Marien-Lebens“, S. 41f.].
 - **SCHANK, STEFAN:** R.-Bibliographie für die Jahre 1988 und 1989, in: *Blätter der R.-Gesellschaft*, H. 19, 1992 (1993), S. 223-249.
 - **SCHLEINITZ, ROTRAUD:** Richard Muther. Hildesheim/Zürich/New York 1993.
 - **SCHLICKE, JUPP:** Leni. Eine Plauderei, mit Abschweifungen, über R.s guten Schloßgeist in Berg am Irchel, in: *Rainer Maria Rilke und die Schweiz*, S. 191-198.

- SCHMIDT-BERGMANN, HANSGEORG: „Rettung meines Lebens und meiner Arbeit“ — R. und das Chateau de Muzot, in: Rainer Maria Rilke und die Schweiz, S. 123-134.
- SCHNACK, INGEBOURG: „St. Hubert: R. M. R. et son dernier livre „Les Cahiers de Malte Laurids Brigge“ Juillet 1911.“ Anfänge der R.-Rezeption in Frankreich, in: Blätter der R.-Gesellschaft, H. 19, 1992 (1993), S. 131-154.
- SCHNACK, INGEBOURG: Wer war Angela Guttman? Zu R.s Winter in Locarno 1919/20, in: Rainer Maria Rilke und die Schweiz, S. 109-122.
- SCHNEIDER, THOMAS: Gesetz der Gesetzlosigkeit: das Enjambement im Sonett. Frankfurt a. M./Berlin usw.: Lang 1992 (= Giessener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 12). Darin zu R.: S. 33-41 („Zielsetzung: individualstilistischer Ausdruckswert des Enjambements in der Sonettdichtung R. M. R.s“), S. 125-156 („Transzendierung und Auflösung der Formgesetze durch R. M. R.: das Enjambement als authentische Stilgebärde im Sonett“) u. ö.
- SCHRÖDER, WERNER: Der Versbau der „Duineser Elegien“. Versuche einer metrischen Beschreibung. Stuttgart 1992 (= Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a. M.; Bd. 28, Nr. 4). Bespr. von ESKE BOCKELMANN, in: Germanistik 34, 1993, 1, S. 386.
- SCHWARZ, ANETTE: Melancholie: Figuren und Orte einer Stimmung. Ph. D., The Johns Hopkins University 1992. Zsfassung in: Dissertation Abstracts International 53, 1992/93, 1, p. 167-A.
- SERGO, LAURE: R. als Übersetzer Michelangelos, in: Österreichische Dichter als Übersetzer. S. 335-360, siehe bei BIEBER, URSULA.
- SIMON, WALTER: Nachwort, in: R. M. R.: Über den jungen Dichter. Bd. 2. Baarn (Niederlande): Arethusa Pers Herber Blokland 1991.
- SÖLLNER, EVA: Nachwort, in: R. M. R.: Rilke in Spanien. Briefe, Gedichte, Tagebücher. Mit farbigen Abbildungen. 1. Aufl. Frankfurt a. M., Leipzig 1993 (= Insel taschenbuch 1507), S. 159-162.
- SÖRING, JÜRGEN, und WEBER, WALTER (Hrsg.): Rencontres R. M. R. Internationales Neuenburger Kolloquium 1992. Frankfurt a. M. 1993 [erscheint: September 1993].
- SOJSCHER, JACQUES: Aimer comme un ange, in: Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 27-30.
- SOKEL, WALTER H.: The Blackening, of the Breast: The Narrative of Existential Education and R. M. R.'s „The Notebooks of Malte Laurids Brigge“, in: Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman. Ed. by JAMES HARDIN. Columbia, S. C.: Univ. of South Carolina Press 1991, p. 329-361.
- STAHL, AUGUST: Die tödlichen Folgen mütterlicher Eitelkeit. Zu R.s Gedicht „Von der Hochzeit zu Kana“, in: „Wir wissen ja nicht, was gilt“. Interpretationen zur deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Für Gerhard Sauder zum 6. September 1993. Hrsg. von REINER MARX und CHRISTOPH WEISS. St. Ingbert 1993, S. 38-52.
- STEINER, JACOB (Hrsg.): R. M. R. und die Schweiz.
- STEINER, JACOB: Chronologie von R.s Aufenthalt in der Schweiz. Aufgrund von Ingeborg Schnacks Chronik erstellt von Jacob Steiner, in: Rainer Maria Rilke und die Schweiz, S. 9-79.
- STIEG, GERALD: Les langues-patries, in: Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 56-58 [zu R.s Dichtungen in fremden Sprachen].

- STOLL, FERDINAND: Une contribution à la réception de R. en Belgique. Les essais d'interprétation en vers français réguliers de l'abbé Jean Kobs. Documents inédits, in: Revue Luxembourgeoise de littérature générale et comparée (Luxembourg) 1992, p. 77-92.
- STORCK, JOACHIM W.: Frankreich und die „Latinität“ in R.s Geschichtsbild, in: Blätter der R.-Gesellschaft, H. 19, 1992 (1993), S. 11-23.
- SUBRAMANIAN, B.: R. M. R. und die Stadt, in: Rainer Maria Rilke und die Schweiz, S. 101-107.
- SZÁSZ FERENC: „Ich bin fast ohne Kultur“: Zum Erbeverständnis von R. und Hofmannsthal, in: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1992, S. 139-147.
- SZÁSZ FERENC: „ein erwachtes, geschaffenes Wort“: R. M. R.s Sprachverständnis, in: Im Zeichen der ungeteilten Philologie. Festschrift für Professor Dr. sc. Karl Mollay zum 80. Geburtstag. Hrsg. von PÉTER BASSOLA, REGINA HESSKY und LÁSZLÓ TARNÓI. Budapest 1993 (=Budapester Beiträge zur Germanistik 24) S. 355-368.
- THURN UND TAXIS, PRINCESA MARIE: Recuerdos de R. M. R. [„Erinnerungen an R. M. R.“, span.]. Traducción de JOAN PARRA CONTRERAS. 1ª ed. Matarró 1991 (=Biblioteca de la memoria. 1).
- TSUKAKOSCHI, SATOSHI (Hrsg.): R. M. R.: Gesamelte Werke in japanischer Sprache.
- UNGLAUB, ERICH: Ein literarisches Kenotaph und seine Funktion: Von Mallarmés „Tombeau“ zu R.s Übertragung, in: Blätter der R.-Gesellschaft, H. 19, 1992 (1993), S. 75-90.
- URJON, MARILYN VOGLER: Emerson's Presence in R.'s Imagery: Shadows of Early Influence, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur (Madison, Wisc.) 85, 1993, 2, p. 153-169.
- VENAILLE, FRANCK: „Faire des choses avec de l'angoisse“, in: Magazine littéraire (Paris), No. 308, 1993 (März), p. 39/40 [zu: „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“].
- VOLLMER, HARTMUT: „Wie ein glückliches Bild innen unter sicheren Lidern“: R. M. R. und Henriette Hardenberg. Dokumentation einer Freundschaft, in: Euphorion 87, 1993, 1, S. 69-89.
- WEBER, WALTER (Hrsg.): siehe SÖRING, JÜRGEN, und WEBER, WALTER (Hrsg.).
- WEBER, WERNER: Melodie und Ernüchterung. [Zu R.s Gedicht: „Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertröner“], in: Frankfurter Allgemeine Zeitung von 22.5.1993.
- WISCHMANN, ANTJE: Ästhetik und Décadents: eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J. P. Jacobsen, R. M. R. und H. v. Hofmannsthal. Frankfurt a. M./Bern usw.: Lang 1991 (=Europäische Hochschulschriften. Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaft; Bd. 58). Zugl.: Flensburg, Pädag. Hochschule, Diss., 1990. Darin S. 179-204 u. 280-282: „Werkanalyse R. — 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'“.
- WOLF, RUTH: R. M. R. en Lou Andreas-Salomé. Een vriendschap in brieven, 1903-1910. Amsterdam/Antwerpen 1991.
- ZERMATTEN, MAURICE: Les années valaisannes de R., suivi de, Lettres à ses amis valaisans. Préf. de CHRISTOPHE CALAME. Paris 1993.
- ZIMMERMAN, ULF: Malte Ludens: Humor, Satire, Irony, und Deeper Significance in R.'s Novel, in: The Germanic Review LXVIII, 1993, 2, p. 50-59.
- ZIMMERMANN, HANS DIETER: Der Wahnsinn des Jahrhunderts. Die Verantwortung der Schriftsteller in der Politik. Überlegungen zu Johannes R. Becher, (...) R. M. R. und anderen. Stuttgart (u. a.): Kohlhammer 1992. Bespr. von

WERNER JUNG, in: *Germanistik* 34, 1993, 1, S. 134/135.

III. Sonstiges

- ZIMMERMANN, HANS DIETER: Die sanfte Moral der Poeten. Zum Beispiel R. M. R., in: *Neue deutsche Literatur* 39, 1991, 12, S. 119-130.
- ZINN, ERNST: „R. M. R.“ Eine Schularbeit des sechzehnjährigen Ernst Zinn. Aus dem Nachlaß herausgegeben und eingeleitet von KLAUS E. BOHNEKAMP, in: *Blätter der R.-Gesellschaft*, H. 19, 1992 (1993), S. 201-209.
- GOLD, RÖDERICH: Von der Melodie der Dinge. Hörstück nach R. M. R.: „Dünnener Elegien“. Erstsending: Hessischer Rundfunk (HR 2)/Saarländischer Rundfunk (SR 2), 30.6.1993.
- TENCZIN, FRANZISKA: „Der Dichter ist schwanger“ (R. M. R.), in: *Mein Genie. Haßliebe zu Goethe & Co.* Hrsg. von ANNA DÜNNEBIER. Frankfurt a. M. 1993 (= Fischer Taschenbuch 10836), S. 151 [R.-Parodie].



6237

350, —

